

UNIVERSIDADE DE LISBOA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO



**A CENSURA SEM LIMITES: AS PRÁTICAS DE CENSURA NO CINEMA E SEUS
ECOS NA CONTEMPORANEIDADE DEMOCRÁTICA LUSO-BRASILEIRA (1930-
1950)**

Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni

DOUTORAMENTO EM EDUCAÇÃO

Especialidade em História da Educação

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO



**A CENSURA SEM LIMITES: AS PRÁTICAS DE CENSURA NO CINEMA E SEUS
ECOS NA CONTEMPORANEIDADE DEMOCRÁTICA LUSO-BRASILEIRA (1930-
1950)**

Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni

**Tese orientada pelo Professor Doutor Jorge Ramos do Ó especialmente elaborada para
a obtenção do grau de doutor em História da Educação**

2015

AGRADECIMENTOS

Aos meus grandes amigos, Renata Ferraz, Raquel Sterman, Fernanda Thomé, Bruna Lima, Dani Takara, Leandro Paixão, Luciana Zaffalon, Adriana Guerra, Rodrigo Baudela, Claudia Cavalcante, Letícia Santinon, Renato Zanoni e quadrilha.

À minha santíssima trindade, Gustavo Guiral, Elisa Vieira e Gisela do Val.

Ao professor Mário Jorge de Carvalho, quem me devolveu a paixão pela filosofia.

Ao professor Julio Groppa Aquino e aos membros do grupo de estudo da Universidade de Educação de São Paulo.

Ao professor Jorge Ramos do Ó e aos membros do grupo de estudos da Universidade de Lisboa, pela paciente acolhida.

A Henrique Zanoni, meu eterno amigo.

Aos meus pais, pelos constantes carinho e apoio.

ARQUIVOS CONSULTADOS

PORTUGAL

Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT)

Arquivo Distrital de Setúbal (ADS)

Arquivo distrital de Viseu (ADV)

Assembleia da República (AR)

Biblioteca Nacional

Casa das Caldeiras (CC)

Cinemateca Portuguesa (CP)

Cine-Clube do Porto (CCP)

BRASIL

Biblioteca Nacional

Centro Cultural de São Paulo

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)

Cinemateca Brasileira (CB)

Cinemateca do MAM

RESUMO

A narrativa que ora se apresenta resulta da investigação genealógica da constituição do ser do espectador ao longo do arco temporal que vai de 1930 até 1950 no Brasil e em Portugal. Na esteira das balizas fornecidas pela teorização foucaultiana, pretendo auscultar como a produção da experiência cinematográfica é inseparável da formulação e circulação de discursos de proveniências diversas. Isso significa que o espectador não será desenhado nas páginas que se seguem como um sujeito construído tão somente no contato com os filmes. Muito ao contrário. O que está em jogo é o esforço para trazer à baila os processos históricos ligados à constituição de uma modalidade de ser específica. Por isso, julgo fulcral um novo tipo de endereçamento à censura, uma vez que ela não pode ser explicada a contento apenas pelos meios negativos empregados, mas, sobretudo, pelos objetivos políticos alcançados.

Palavras-chave: espectador; censura; genealogia.

ABSTRACT

The narrative presented here results from the genealogical research of the constitution of the spectator over the time span ranging from 1930 to 1950 in Brazil and Portugal. Following the course of balises provided by Foucault's theory, I intend to auscultate how the production of the cinematographic experience is inseparable from the formulation and circulation of speeches from various sources. This means that the spectator will not be drawn on the following pages as a subject constructed solely in contact with films. Quite the contrary. What is at stake is the effort to bring up the historical processes involved in setting up a specific modality of being. So, I judge it is central a new type of address to censorship, since it can not be explained satisfactorily only by negative means employed, but mainly by political objectives achieved.

Keywords: spectator; censorship; genealogy.

SUMÁRIO

Prelúdio.....	01
Introdução: o milagre político.....	02
Metodologia.....	31
Filiações.....	37
Roteiro da escrita da tese.....	45
I PARTE	
1. Vergonha de censurar: a irracionalidade da censura.....	49
2. Em defesa da infância: o início de uma problematização e a formação da criança-espectador.....	58
3. Cinema escolar como berço do entretenimento: a passagem do consciente para o inconsciente e a formação do aluno-espectador.....	80
4. Vadios, vagabundos e ratoneiros: a assinatura do termo de bem-viver.....	107
5. Descriminalização do ócio.....	117
6. Universidade Popular invisível e a formação do cidadão-espectador.....	141
7. Idealizar não é mentir.....	156
8. Cinema Ambulante.....	164
9. Revolução de Maio.....	185
II PARTE	
1. Amador de cinema ou cinema de amador? O nascimento dos cineclubes.....	201
2. Nem popular nem elitista.....	222
3. Ódio ao cinema comercial.....	249
4. Fobia de receitas.....	257
5. Sindicalização do gosto.....	263
6. Repetição: à falta de outros filmes.....	279
7. Espectador lanterninha.....	286
8. Ódio ao cinéfilo.....	298
9. Denúncia da passividade e formação do espírito crítico.....	314
10. Emergência do cinema artístico: o cinema dizia-se de muitos modos.....	344
11. Formação do campo cinematográfico.....	353
12. Cinema híbrido.....	377
13. Da hibridez à confusão.....	389

14. Dobragem, legenda e popularização do acesso.....	404
15. Tão perto, tão longe: o espectador ilhado na ponte.....	418
16. Absolutização do mediador: da censura prévia ao conhecimento prévio.....	447
17. Fim de um paixão: a morte dos nefelibatas.....	477
18. Apontamentos finais: domesticação do Cinema Ambulante, organização da cultura popular, Cinema Novo, universitarização dos cineclubes.....	488
Bibliografia.....	505

PRELÚDIO

Convém lembrar, somente, que o campo de batalha se desloca com as gerações [...] e que um jovem diretor lutará muitas vezes (e deve mesmo lutar) contra aquilo que seu predecessor teve tanta dificuldade em conquistar.

Jean-Jacques Roubine

Esquerda, centro, direita, médicos, pais, pastores, escolas e igrejas, pobres e ricos: independentemente do espectro político, institucional ou social, a democratização do acesso desponta no horizonte da contemporaneidade em bálsamo para problemas, impasses e dilemas relativos ao modo de organização da experiência cinematográfica. Tanto melhor.

Resta saber por que razão, no entanto, não se insurge a mesma truculência reivindicativa, em meio a essa polifonia indignada, quando se trata de repensar a alarida desproporção entre produtores e consumidores de bens fílmicos. Por que a carestia cinematográfica a que nós somos sensíveis limita-se sempre ao consumo de cinema, afinal?

Conhecemos algumas respostas. O custo da produção de um filme inviabilizaria o espraio do acesso à sua produção. Além disso, o artista de cinema, privado do privilégio da criação solitária, dependeria inevitavelmente da mobilização da vontade e dos braços alheios. Mas, entre todos os obstáculos, a censura, sem sombra de dúvida, figura fulcral fonte explicativa para os descaminhos do acesso e da produção de cinema.

Por isso, a fim de estressar a linha do intolerável do acesso aos bens de consumo em direção ao acesso aos meios de produção simbólicos, optei por interrogar, a partir de um gesto genealógico, a constituição e o funcionamento daquela que acredito ser a representante maior dos mecanismos de regulação das práticas culturais: a censura.

Como tentarei mostrar ao longo das páginas que seguem, se é verdade que o destino da recepção e da produção de narrativas cinematográficas foi imenso afetada pela censura estatal, não é menos verdadeiro que a experiência que temos do cinema – e não apenas nele – dependeu dos processos históricos de constituição do ser do espectador.

INTRODUÇÃO: O MILAGRE POLÍTICO

Porém, para sermos corrompidos pelo totalitarismo, não é obrigatório que vivamos num país totalitário. A simples prevalência de certas ideias pode disseminar uma espécie de veneno que torna um tema após outro inviável para fins literários.¹

É portanto bastante fácil a um poeta manter-se afastado de temas perigosos e evitar proferir heresias; e, mesmo quando as profere, elas podem passar despercebidas.²

Em 1992, na revista portuguesa *Arte*, a céu fechado, os inconvenientes dos antigos procedimentos da censura formigam no decorrer das entrevistas concedidas por diretores de cinema que viveram e produziram filmes ao longo dos anos da ditadura portuguesa.

Após descrever a atmosfera de medo reinante no regime salazarista, o cineasta Antônio de Macedo promulga as astúcias de que se valia para driblar os ditames do regime ditatorial: depois de ganhar o festival de Veneza, o que significava visibilidade internacional – um dos motes centrais do fascismo português –, seu filme foi aprovado pelos censores³. No entanto, uma vez levado às cordas, o regime reagiu, enviando um censor da PIDE ao Festival.

Nessa pequena anedota, acompanhamos dois mecanismos: de que modo 1. o bloqueio legal era dispendioso aos cofres do Estado (quando não há uma modalidade de autogoverno coincidente com seus interesses, é preciso custear uma figura de autoridade exterior para cada cidadãos) e 2. politicamente ineficaz (o obstáculo jurídico, apoiado no par permitido/proibido⁴, não consegue atingir o nível da produção, mas limita-se ao cerceamento do objeto pré-existente; nesse caso, a exibição do filme subversivo).

Na mesma edição da revista, um segundo cineasta, Eduardo Geadá, dá continuidade à crônica das resistências em face dos desmandos da censura⁵. Ele conta-nos como construía imagens nas quais o visível remetia para o invisível, de modo que a sirene dos censores não fosse disparada e, ao mesmo tempo, não houvesse prejuízo da mensagem veiculada. Outra descrição da desvantagem tanto econômica quanto política inerente à ativação da censura oficial. Os censores padeciam de falibilidades técnicas, e não eram capazes de detectar a mensagem subjacente⁶, fosse pela sagacidade do artista na construção do objeto fílmico, fosse pela miopia cognitiva do censor.

¹ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010, p.56.

² Idem, p.57.

³ DE MACEDO, António. Mesa Censoria 3. **Revista Arte** 7, 1992, p.42-49.

⁴ Basta pensar no filme *Cinema Paradiso* (1988), no qual a censura não atinge o plano da existência do objeto fílmico.

⁵ GEADA, Eduardo. Mesa Censoria 3. **Revista Arte** 7, 1992, p.42-49.

⁶ À falibilidade técnica vem somar-se à falibilidade ética: além do risco de não detectar a mensagem subjacente, o censor pode trocar de time, por assim dizer, passando a ver com bons olhos as reivindicações do censurado.

Já no tempo de Pombal, não raro, encadernavam-se livros proibidos com títulos diferentes, nos quais se introduziam livros censurados, no «meio», no «miolo»⁷, dos permitidos: imagens-fachada, portanto.

Ora, ainda que imaginemos a censura ideal, na qual todos os diretores de cinema executassem à risca as expectativas do Estado, a censura oficial explícita seria contraproducente em si, pois produziria a apetência à contestação que pretendeu desarmar. Por último, o cineasta João Mendes explica-nos o processo de erotização do objeto censurado:

E todas as ocultações oficiais são indesejáveis, porque, ao criarem objetos proibidos, suscitam sobre eles uma atenção artificialmente motivada. [...]. Os interditos transformavam produtos correntes em bens raros e a raridade tornava-os preciosos.⁸

Prepotência de narrativas retrospectivas a cantarem vitória sobre os cadáveres putrefatos de inimigos há muito soterrados? Talvez. Porém, algumas considerações trazidas à baila em plena ditadura militar brasileira, mais especificamente em 1968, atestam como a desconfiança em relação aos poderes da censura oficial remontava à antiga data. Desde essa altura, autoridades ligadas à censura estatal já bradavam a atenção para o fato de que tais poderes de erotização das operações de mutilação e de proscrição do objeto fílmico terminariam por promovê-lo «publicitariamente», avultando altíssimo valor a filmes que «feneceriam» em pouco tempo.⁹

Ainda no mesmo ano, mereceria as páginas do jornal o risco de improdutividade do efeito bumerangue da censura:

Acabaremos tendo, perfeitamente institucionalizado, um grupo de autores a produzir especialmente com o objetivo de merecer as graças de uma proibição e a natural publicidade que decorre do fato. É uma publicidade gratuita.¹⁰

A acatar o sobredito, a censura não despencaria de cima para baixo. Antes, ao encher a boca de denúncia das arbitrariedades da censura, os artistas mais não fariam que esconder, sob as altissonâncias do berro, a vontade silenciosa de autocensura, sem a qual o público não teria comprovado, de pronto, o suposto altíssimo valor do objeto artístico. É bem verdade que talvez essa descrição nada honrosa da autocensura envergonhada de certos artistas preocupados tão somente com a promoção pessoal fosse outro meio de neutralização do poder

Vale citar, aqui, o filme *A vida dos Outros* (2006). O responsável pela vigilância acaba por tomar o partido dos vigiados, dando falsas informações ao seu superior a respeito do dia-a-dia do casal de artistas.

⁷ RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p.30.

⁸ MENDES, João. Mesa Censoria 3. **Revista Arte** 7, 1992, p.42-49.

⁹ Cinemateca do MAM. Polícia e bom senso. Rio de Janeiro: **O Jornal**, 30 de abril de 1968.

¹⁰ Cinemateca do MAM. Voto de censura. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 21 de agosto de 1968.

de contestação da classe artística. De todo modo, uma coisa era certa: a autocensura constituiu procedimento habitual entre censores direta ou indiretamente vinculados à produção de filmes. Intimamente associado a Luis Carlos Barreto, produtor do filme *Terra em Transe*, Romero Lago não teria proibido o filme de Glauber Rocha pelos interesses da pátria. Ao proibir a exibição e assinar a liberação do filme logo em seguida, Romero Lago conferia-lhe «promoção gratuita»¹¹, e muitos dos espectadores – que, em condições normais, jamais o veriam – fraquejavam diante da «tentação do pecado» da transgressão do proibido e compravam ingressos. Portanto, Romero Lago fazia parte desses censores-empresários dispostos a censurar os próprios filmes no intuito de aumentar-lhes a lucratividade.

Outra fraqueza da censura situava-se em ela não tirar proveito do objeto provisoriamente escanteado do campo social. É claro, nenhum objeto censurado permaneceria na sombra *ad aeternum*. Mais dia, menos dia, inevitável e implacável, revolveria o recalcado, restando aos censores tomarem nota de sua falta de destreza para arrebatarem proveito do objeto que se tornaria política e economicamente aproveitável em mãos alheias:

Em termos liberais, a censura é uma atividade que pretende mais do que pode realizar. Os exemplos clássicos incidem sobre grandes obras, tidas eventualmente como imorais, e que, com o correr dos tempos, transformam-se em elemento de orgulho nacional.¹²

A defasagem entre o investimento em operações de banimento e a reapropriação por épocas futuras do objeto banido não era, da missa, um terço. Ainda que imaginássemos uma censura capaz de não atribuir nenhum mais valor ao objeto censurado, ainda que a censura se envergasse poderosa o suficiente para excomungar o objeto censurado até o fim dos tempos, a inquietação dos censores quanto à eficácia do gesto censório não se esgotaria no cálculo dos prós e contras dos efeitos da censura sobre o objeto censurado, pois também a relação dos sujeitos consigo não passaria imune à reconfiguração dos hábitos de socialização nascidos no bojo de um tecido social costurado pelas mãos dos censores. Diretor da central católica de cinema no Brasil, o padre Guido Logger tremia diante das excessivas intervenções da censura, porque entrevia, no abuso dela, o ensejo para a construção de subterrâneos sociais onde a produção da verdade ganharia tamanha força de corrosão das estruturas basilares da sociedade que o sistema securitário da nação não resistiria quando fosse chegado o dia da erupção:

¹¹ Cinemateca do MAM. Moniz Vianna. Rio de Janeiro. **Correio da manhã**, 30 de março de 1968.

¹² Cinemateca do MAM. **Jornal do Brasil**, 1961.

Onde há estupidez censorial, queima de livros, a Literatura passa escrita à mão, o Teatro é levado às adegas e os filmes passam para a garagem. A cultura cresce nos subterrâneos como a fé nas catacumbas romanas.¹³

Que claro fique: descontadas as diferenças políticas, artistas e censores, ao discorrerem sobre o papel social da censura, pensavam o funcionamento dos diferentes sistemas de atribuição de valor e desvalor à obra artística.

De supetão, então, arrisco-me a afirmar que o problema da censura nunca se resumiu ao par permitido/proibido, o sim e o não do censor não sendo mais do que peças pertencentes a sistemas mais amplos de valorização e desvalorização de obras fílmicas – e, conseqüentemente, de valorização e desvalorização do lugar do espectador e do produtor de narrativas cinematográficas. Mas, antes de palmilharmos o problema da constituição das personagens envolvidas na construção da experiência cinematográfica, cumpre seguir a pista aberta pelo anedotário de condutas e contracondutas, pois foi à luz dele que se pôde começar a percorrer paisagens discursivas pouco visitadas nas conversações sobre censura.

Feitas as contas, o que há anedotário de condutas e contracondutas a não ser a afirmação de a censura, perspectivada pelo viés jurídico e estatal, primar pela ineficiência nos idos das ditaduras portuguesa e brasileira? E, no entanto, apesar do enxame de afirmações zombando da improdutividade da censura estatal e jurídica, a convicção de a censura ter limitado-se aos dois planos é amplamente partilhada e comumente disseminada tanto por pesquisadores quanto não pesquisadores. É o difundido hábito de comprimir os mecanismos de regulação social, mobilizados nas diferentes épocas, no estreito calendário dos regimes de governo. Explico-me. Trata-se de uma forma de análise que tenta instituir marcos políticos bem definidos e universalmente válidos para o tecido social, bem como reza que, ali, onde houver democracia, haverá uma determinada orquestração de sociedade e onde comunismo, outra completamente diferente, quando nunca se deixou de prolongarem, em verdade, prováveis continuidades no exercício dos mecanismos de regulação da conduta entre regimes de governo situados no mais das vezes como antípodas. Tudo se passaria, então, como se a família comunista nada tivesse que ver com a capitalista, a escola capitalista nenhum parentesco com a fascista, prisões e hospitais capitalistas não pudessem sequer receber o mesmo nome de prisões e hospitais anarquistas, a maneira de vestir, a alimentação, o cinema, a censura e a educação, tudo seria radicalmente diferente, caso estivéssemos a viver em Lisboa na manhã do dia 26 de abril de 1974. Esse vezo escolar vem solidificando a crença de dar-se à mercê dos diferentes regimes de governo a modificação global do tecido social.

¹³ Cinemateca do MAM. **Boletim telepax**, 23 de fevereiro de 1968.

Portanto, é a lógica da calendarização dos regimes de governo a quem devemos pedir contas pelo fato de os adjetivos – anarquistas, capitalistas, comunistas – densificarem mais peso do que os substantivos – família, escola, hospital, cinema. Tal laminação, que visa vincar uma linha divisória invencível entre dois modelos de sociedades rivais, costuma aplicar-se igualmente ao presente objeto de análise. Em suma, a eliminação do adjetivo estatal implicaria o imediato desaparecimento da censura, ou, o que vem a redundar no mesmo, a ausência do qualificativo estatal teria, como contrapartida necessária e evidente, o apagamento do substantivo censura.

Acontece que o quadro matricial da censura sequer foi o Estado. Coube à igreja o papel de sofisticação, sistematização e espraiamento do uso da censura como mecanismo de controle social. Sucedeu que a censura, tal como outras tecnologias de regulação social, foi apropriada por diferentes instâncias. O Estado não inventou a censura, não obstante tenha sido o canal pelo qual ela escoou para dentro das terras lusitanas.

Portanto, não foi a igreja que introduziu em Portugal a Inquisição, mas sim o Estado, o que aliás se prova com a relutância de Roma em legalizar o Santo Ofício criado por Dom João III, pois a aprovação da Santa Sé apenas surgiu após vários anos de negociação e – note-se bem – foi consequência de uma solicitação expressa do monarca.¹⁴

Em uma aguda passagem do livro *A verdade e as formas jurídicas*, Michel Foucault dispara uma provocação bastante certa a respeito da natureza do deslocamento teórico/metodológico que está aqui em funcionamento. Dado um conjunto de tecnologias instauradoras de modos de relação do sujeito consigo e com o outro – horários, atividades a serem observadas ao longo do dia, vocabulários disponibilizados etc. –, constata-se apenas a impossibilidade de definir aprioristicamente de que instituição se estaria a tratar. Julgo que o mesmo princípio de análise aplica-se aos regimes de governo em causa e às tecnologias de que ele se valeu para o governo dos espectadores. Trocando para nossa sardinha, dado certo conjunto de tecnologias de governo – por exemplo, as produzidas e circuladas pela censura –, de que regime estamos a falar? Mesmo que a censura proibitiva e estatal não seja o enfoque do presente trabalho, talvez a imagem abaixo seja ilustrativa da impossibilidade de definir de antemão a origem de certas operações:

¹⁴ ANSELMO, Arthur. **Camões e a censura literária inquisitorial**. Braga: Barbosa e Xavier, 1983, p.48.

de Governo» e «instrumentos de governo» foi proposta pelo próprio Salazar¹⁵, no discurso proferido a 26 de outubro de 1933, precisamente quando da instalação das balizas-mestras do Estado Novo português. Dito de outro modo – e ainda na esteira de Salazar –, «problema político» era sempre mais vasto que «fórmula política»:

Sem dúvida que a ditadura, mesmo quando considerada apenas como a concentração no governo do poder de legislar é uma fórmula política: mas não se pode afirmar que represente a solução duradoura do problema político; ela é essencialmente uma fórmula transitória.¹⁶

Abreviando: trata-se de pensar o governo de si e do outro não como propriedade de uma nação ou de uma instituição, em particular, mas como jogos dotados de regras, estratégias, sujeições, reversões, disputas, astúcias etc.

No entanto, parece-me bastante pertinente a seguinte dúvida: supondo o embarque do leitor no gesto de suspensão do calendário dos regimes de governo e das análises institucionais como princípio de confecção da presente narrativa histórica, ele continuaria no escuro no que diz respeito à eleição de Portugal como campo de investigação. Por que não Alemanha, França, países cuja força na determinação do rumo das sucessivas ordens mundiais é por demais conhecida?

Em primeiro lugar, a escolha por Portugal deve-se ao fato de Brasil e Portugal terem feito uso de processos semelhantes na constituição do ser do espectador, em particular, e da experiência cinematográfica, em geral. Entre tantos exemplos de linhas convergentes, que seguiremos com mais vagar ao longo do percurso investigativo, cito, a título de exemplo, a adoção do modelo francês cineclubista de abordagem do cinema por ambos os países, a partir de meados da década de 1940. Isto é, em vez da comparação entre as diretrizes da Cidade Luz e a real efetivação delas em solo brasileiro, optei pelo cruzamento entre países cuja paridade no tabuleiro internacional auxiliasse-me na ampliação das zonas cegas da história da constituição do espectador em países culturalmente periféricos. Em igual medida, a eleição de Portugal teve que ver com o fato de a documentação do campo cinematográfico no Brasil não estar apenas dispersa, mas a tal ponto defasada e lacunar em suas fontes que somente o paralelo com Portugal pôde agudizar a imbricação entre censura e cinema, e evitar, desta feita, o recurso às narrativas memorialísticas que amiúde servem de complemento ao hiato empírico da documentação brasileira sobre cinema.

¹⁵ ANTT. Discurso proferido na sede do Secretariado da propaganda Nacional, 26 de outubro de 1933.

¹⁶ ANTT. Ditadura administrativa e revolução política. Discurso na Sala do Risco do Arsenal de Marinha, 28 de Maio, 1930. Discursos, Vol. 1, p. 47.

Mas a inscrição do cinema em trama global acalenta uma decisão metodológica que extrapola o simples preenchimento da falta de espólios nos arquivos brasileiros relativos ao cinema. A bem dizer, a proliferação de histórias cruzadas entre Brasil e outros países afia a problematização da formação atual do Brasil. O envio de autoridades brasileiras a países estrangeiros para a formação de coordenadas nacionais de governo foi constante desde a assunção de Getúlio Vargas no comando do Estado. A pedido de Gustavo Capanema, Gilberto Freyre viajou durante 3 meses por Argentina, Uruguai e Bolívia. Outras autoridades foram enviadas para Alemanha e Estados Unidos. Bolsas de estudos foram financiadas para funcionários do Ministério da Educação comprometidos com a renovação da literatura infantil. Isso sem contar a requisição do governo brasileiro junto à Embaixada Americana para que «técnicos de cinematografia» brasileiros pudessem ser recebidos pelo senhor Walt Disney. A globalização parece ter atingido antes os altos escalões do governo brasileiro que as pessoas e as mercadorias. Por estarmos tão aglutinados ao presente, dificilmente imaginamos Portugal a funcionar como modelo de orientação das escolhas políticas do governo brasileiro. De maneira muito esquemática, fiz notar que o Brasil de Vargas esteve à cata de coordenadas de governo da nação. Certamente, Portugal assomava-se no horizonte das autoridades brasileiras como importante fornecedor de balizas de orientação dos rumos do Brasil, especialmente na recusa do governo salazarista de patrocínio da violência aberta como justificativa de governo, visto que a incitação a atos de violência deixava de ocupar o primeiro plano em um país «pós-revolucionário». Daí a oferta da «cordialidade» como princípio de socialização dominante em Portugal – algo que tocava profundamente as autoridades brasileiras. No Liceu Literário Português, sediado ao Rio de Janeiro, Capanema, Ministro da Educação de Vargas, militava pela edificação de uma brasilidade que fosse a «continuação da vida portuguesa», em 1940.¹⁷ Com isto, Capanema não aludia à «unidade da língua», mas ao parentesco entre «alma lusitana» e brasileira:

Portugal, pelo seu sentimento, pelo seu idealismo, pela nobreza de suas atitudes e pela alteridade de seus costumes, vivia dentro do Brasil. O método de exame e crítica dos sociólogos e filósofos podiam ser diferente no exame da formação étnica dos dois povos [...] mas era verdade que as tradições da simplicidade, da ternura, da bondade, da hospitalidade e, ao mesmo tempo, as tradições da energia e do civismo do povo português eram para sempre conservadas no Brasil.

¹⁷ CPDOC. Associação dos Amigos de Portugal. Rio de Janeiro, 1940, Gustavo Capanema rolo 6.

Portanto, a dívida do Brasil em relação à Portugal transcendia a língua e as «grandes bases físicas» descobertas à época das navegações¹⁸, quer dizer, ia além da mera conservação de uma herança longínqua a ser preservada na memória da população. A simplicidade, a ternura, a bondade, a hospitalidade, em resumo, a cordialidade portuguesa representava o fiador da nobre «estirpe» da brasilidade. A 6 de janeiro de 1939, Capanema insistia: as autoridades brasileiras não se podiam furtar a deitar os olhos na «experiência política e administrativa» que estava sendo «vivida em Portugal» sob a direção do «grande Oliveira Salazar», já que a «doutrina política e os métodos de governo» vigentes em Portugal tinham tido «grande repercussão no Brasil». Assim, o fato de a «prática governamental» varguista assemelhar-se «em vários pontos» à «experiência portuguesa» era uma constatação e um dever-ser a ser seguido de perto pelas autoridades brasileiras. Em suma, em nenhum momento do período das respectivas ditaduras, a violência aberta foi hasteada pelas bandeiras oficiais. Salazar e Vargas não poderiam ter sido Franco. A 30 de dezembro de 1930, Salazar rechaçava a violência no discurso endereçado ao exército. Muito embora reconhecesse o valor positivo de impulsos violentos advindos de setores sociais com «boas intenções» e suscitados pelo ímpeto de combate aos males calamitosos a assolar a nação, Salazar considerava-os «contra-indicados» ao caso português:

Há quem julgue, aliás com boas intenções e absolutamente identificado com o pensamento renovador da Ditadura, que o método por esta empregado não tem sido o que as circunstâncias impunham, e que deveria fazer-se mais largo apêlo e maior uso da violência [...]. Compreendo, repito, que a idéia de violência surja ao primeiro impulso, em espíritos fortemente impressionados com a grandeza dos males, das resistências e dos perigos [...]. Mas sempre me pareceu que o processo revolucionário da violência estaria contra-indicado entre nós.¹⁹

A 28 de janeiro de 1933, Salazar aprofundava sua discordância teórica e política relativamente ao emprego sistemático da violência no discurso intitulado *A Escola, a Vida e a Nação*, proferido no Teatro de São Carlos, clamando a atenção para a incompatibilidade entre Estado Novo e violência, acontecimento visível nos anos subsequentes à revolução e sem precedentes na marcha da história portuguesa:

Grandes surpresas têm causado aos profetas os acontecimentos dos últimos anos em Portugal! Quando se pensava que a Ditadura tudo esmagaria numa aventura de violência militar, vê-se o Governo quâsi exclusivo do professorado superior, a força a servir a justiça, a improvisação a ceder definitivamente o passo à preparação científica. Em período algum de nossa história moderna, como no que vivemos, se deu maior lugar à inteligência

¹⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 1, 1940.

¹⁹ ANTT. O exército e a Revolução Nacional. Discurso aos oficiais do Exército, 28 de maio, 1932. Discursos, volume I, p.142-145.

preparada para a acção. Nunca se havia feito tão largo apêlo à técnica nas suas várias especialidades, nunca se havia interessado tanto a arte na criação da beleza (...) e até exprimir as coisas em língua que os portugueses pudessem ler.²⁰

À luz salazarista, desnecessário o acréscimo de violência. Após o elogio da eficiência do Estado Novo português, Salazar lançava a pergunta-chave: «Que falta» ao Estado Novo? Ao que prontamente respondia:

Que se alarguem e se intensifiquem a sua acção e influência em todos os domínios da vida social, e que possa formar-se, sob a sua inspiração, um novo espírito e uma mentalidade nova. Só por meio desta se assegurará a continuidade da obra que se realizar, e sem essa segurança é quasi inútil o que se faz.²¹

A eficácia do prolongamento das obras do Estado Novo ultrapassaria a política de curto prazo da destruição dos predecessores expulsos do poder formal, finda a retumbante vitória da revolução. A irrefutabilidade dos novos programas de socialização que levaria o regime a perpetuar-se só seria alcançada se as autoridades tivessem a norte que o verdadeiro empecilho do Estado Novo não se reduziria à destruição dos inimigos e dos opositores, na medida em que os feitos do governo só transporiam os primeiros anos da revolução pela criação de um «novo espírito», o qual se tratava de «esclarecer e corrigir»²²: o único fio à meada portuguesa. Era chegado o momento de «completar a obra da revolução»²³, sobretudo «preparando os espíritos» para a encarnação dos princípios desenhados no decurso da revolução. A mesma diligência na declinação dos serviços ofertados pelos dispositivos abertamente violentos impressionava a feitura dos discursos de Vargas e das autoridades afinadas com suas diretrizes políticas. Estas e aquele sublinhavam, reiteradamente, o parentesco entre violência e «governo despótico».²⁴ Ao invés dos abusos da violência desenfreada, o chefe do Estado brasileiro propugnava pela composição de relações sinérgicas entre «governantes e governados», «patrões e sindicalistas»²⁵, até mesmo entre «mestres e discípulos»²⁶; sinergia cujo sucesso dependia da descoberta da «linha de menor resistência para o restabelecimento da confiança recíproca».²⁷ É evidente que não se tratava da abolição

²⁰ ANTT. A escola, a vida e a Nação. Discurso na inauguração da A. E. V, em 28 de Janeiro, 1934. Discursos, Vol. I, págs. 302-303.

²¹ ANTT. A escola, a vida e a Nação. Discurso no quartel general das forças armadas, 09 de junho, 1928. Discursos, Vol. I, pág.37.

²² Idem.

²³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 5, 1930.

²⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1930.

²⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03.pdf/view>.

²⁶ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.35.

²⁷ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/01.pdf/view>.

das hierarquias, mas da «cooperação entre instâncias assimétricas de poder». Em verdade, a reversibilidade, nas relações de poder, deveriam ser evitadas. A confiança recíproca não implicaria relações de reciprocidade entre governantes e governados. A direito e torto, a pregação em favor da incontornabilidade da educação da população em geral convivia com a proibição de os educandos tornarem-se professores de outros cidadãos:

As pessoas que desejarem tomar a si a responsabilidade de ensinar a lêr, gratuitamente, no mínimo três iletrados, só o farão mediante entedimento prévio com a autoridade competente, de quem receberá as necessárias instruções.²⁸

Tampouco a autoridade do cidadão sobre si poderia sobrepujar os comandos das autoridades socialmente reconhecidas pelo incentivo ao «auto-didatismo».²⁹ A fixação da legitimidade das autoridades objetivava o rechaço de todo e qualquer «encavalamento» entre autoridades, desde o zunido das balas até o vuozum do solilóquio dos pretensiosos autodidatas, sumamente, o embargo do que os radialistas chamavam «engarrafamento hertziano»³⁰, isto é, o cruzamento de emissões conflitantes interferindo entre si a produzir ruídos na límpida mensagem veiculada pelas autoridades competentes. Em síntese, somente a clara definição do lugar de cada autoridade no tabuleiro social neutralizaria a algaravia na emissão dos princípios de conduta elaborados pelo Estado. O dispositivo da «confiança recíproca», de que falava Vargas, ecoava na imaginação de pedagogos empenhados na criação de espaços no interior da escola aptos a introjetar, nos alunos, o amor pela autoridade legislante:

Haveria em cada colégio uma sala diferente. Um pedaço de casa (home-room). Lá dentro uma criatura, de um alto valor moral, conhecedora profunda da psicologia da adolescência, afeita às dificuldades concretas da vida da gente moça, faria tudo para conquistar a confiança dos adolescentes e para colaborar com eles na solução das suas dificuldades.³¹

Sob o comando de Vargas, o Estado punha em funcionamento uma «cópia leiga da direção espiritual corrente na Igreja Católica», buscando pastorear, assim, os cidadãos em direção à criação de um «novo espírito»³², marcado pela disposição à harmonia social. Por isso, o fundamental das políticas governamentais passava pela necessidade de «assear o terreno», quer dizer, alisá-lo e passá-lo a ferro via implementação de linhas administrativas

²⁸ CPDOC, Gustavo Capanema, 37, 1935.

²⁹ CPDOC, Gustavo Capanema, rolo 28, 1935.

³⁰ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.85.

³¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 01, 1936.

³² <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/02.pdf/view>

asseguradoras da «ausência de ligações partidárias»³³, sem dúvida, o signo maior do encavalamento de autoridades dos tempos que corriam: o sumiço de todo e qualquer rastro ou sinal de paixões, rachaduras, fissuras, atritos, faíscas, «rumos exclusivistas»³⁴, invariavelmente executados na clave de despoletadores de atitudes violentas. A efetivação das expectativas de crescimento da densidade populacional em torno das novas habitações do espírito resolver-se-ia com tanto mais préstimo e eficiência quanto mais os tímpanos dos cidadãos, cansados de tanta guerra, fossem remexidos unicamente por rajadas uníssonas de confiança mútua, disparadas pelas políticas governamentais comprometidas com o fim da eclosão de perspectivas facciosas. Urgia, pois, substituir os tensionamentos inerentes às situações de conflito pelos planos de unificação social de toda ordem, quer pela erradicação dos partidos, quer pelo incentivo de agrupamentos apartidários, à moda dos jovens, raro grupo social em desconexão com os «interesses subalternos»³⁵, ou, à moda dos funcionários, outra personagem social que se mantinha «ao abrigo das influências políticas»³⁶, sobretudo devido à «profissionalização» que lhe era característica. Com frequência, a ode ao jovem e ao funcionário também se enxeria nos debates posteriores à Era Vargas. Um dos poucos censores da ditadura brasileira de 1964 a dar corpo teórico à censura, Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, exaltava as virtudes apolíticas dos prestadores de serviço e dos jovens que se reencontravam em si. Se o censor via-se na condição de legítimo defensor da pátria contra a «ferocidade» dos cidadãos³⁷, particularmente os que rasgavam à dentada as finas linhas do tecido social, era por ter levado uma existência «apolítica»³⁸ desde a juventude, e não ter sido nunca «nem pela direita», «nem pela esquerda», e sempre «pelo Brasil». Em consequência disso, fica relativamente fácil perceber como as virtudes da cordialidade luso-brasileira corporizavam «rosto».

Emparceirado ao jovem e ao funcionário, a figura do soldado empinava entre os candidatos à representante da cordialidade, a despeito de a violência nunca ter sido reabilitada como virtude cívica no período pós-revolucionário. O soldado representava o cidadão modelado ao princípio de irrestrita obediência à hierarquia e era, por isso, o antídoto contra o engarrafamento hertziano. Em vista da reorganização da armada portuguesa, chegava a Portugal a 29 de julho de 1933 um navio de guerra adquirido na Inglaterra batizado com o

³³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/01.pdf/view>.

³⁴ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>

³⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 2, 1932.

³⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 5, 1933.

³⁷ FAGUNDES, Coroliano de Loiola Cabral. Censura & liberdade de expressão, 1974, p.141.

³⁸ Idem.

mesmo nome do barco afundado na revolução da Madeira, Vouga. Salazar aproveitaria, então, a ocasião para encetar novo discurso. O que chama a atenção nele é o fato de Salazar não ter feito fogo sobre a aquisição do contratorpedo, e sim sobre o patriotismo inquebrantável dos marinheiros:

Eis porque entre homens que esquecem e negam a Pátria – estranho caso – não se encontram marinheiros, porque navegando ao perto ou ao longe andam com ela, defendem-na, não a abandonam nenhum momento. Que seja assim agora e sempre.³⁹

A exaltação do marinheiro não decorria do ímpeto ao ataque. Basta notar a posição defensiva dele nessa pequena historieta. Seu valor aferia-se da força com que se prendia ao barco da nação nos momentos de maior tremor e temor. A celebração do exército português não remetia à audiência aos poderes da espada, lançava-a à disciplina monástica que mantinha os marinheiros atarraxados à pequena embaixada aquática portuguesa. Símbolo milenar da liberdade sem margens, a vastidão do mar convertia-se, também no verbo de Vargas, na melhor ocasião para pôr à prova a energia da disciplina desses patriotas ilhados, os quais se deviam louvar em virtude da «disciplina», da «dedicação ao trabalho» e do «primor do preparo técnico».⁴⁰ Na ausência de um território fixo rico em benesses naturais, o mar impunha, de maneira incontornável aos marinheiros, trabalhos indispensáveis à sobrevivência. Isto é, o «oceano impõe deveres»⁴¹, e, desta feita, engendra naturalmente a «classe modelar» da nação.⁴² Arrematando: «a escola do mar» era a «grande mestra da disciplina». No extremo oposto da costa brasileira, Vargas redescobria as mesmas virtudes dos heróis do mar, com a diferença de o sertanejo, cabra valente que nunca arredava pé de seu «torrão ressequido»⁴³, não se ter mais de bater contra o perigo de ser tragado pelas profundezas do oceano, apenas de lutar contra o risco de ser expelido pela seca em direção às favelas da cidade. Geralmente pobre e analfabeto, o sertanejo era o exemplo mais bem acabado da tentativa dos Estados pós-revolucionários de dissociar as capacidades civil e econômica da política. Também em Portugal:

o analfabeto, sendo um zero político e cultural, não deixa de ser um valor econômico. A sua incapacidade política de modo nenhum pressupõe a incapacidade civil e a inhabilidade para crear riqueza.⁴⁴

³⁹ ANTT, Discursos, Vol. 1, 1948.

⁴⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/01.pdf/view>

⁴¹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/04.pdf/download>.

⁴² <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/02.pdf/view>

⁴³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/03.pdf/download>

⁴⁴ FIGUEIREDO, Fidelino de. **O dever dos intelectuais**. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1936, p.82.

Sempre e sempre, uma gota a mais, e o barco imergiria; uma gota a menos, e a terra seca emergiria. Ainda assim, os heróis nacionais, fardados ou maltrapilhos, afiguravam-se dispostos a morrer pela pátria: de sede ou afogados. Jovens, funcionários, sertanejos e marinheiros, todos menos preocupados com «invocar direitos» e mais atentos a «cumprir deveres»⁴⁵, manter-se-iam ao largo das lutas e cisões políticas:

Evidenciando-lhes o espírito de lealdade e civismo, serviu para demonstrar, ao mesmo tempo, a conveniência de se conservarem afastados e à margem das lutas políticas, para melhor se consagrarem ao tirocínio das atividades profissionais, ao culto da disciplina e da obediência aos poderes constituídos.⁴⁶

Do mar ao sertão, a ode repetia-se, culminando na dissociação entre força, de um lado, e violência física, de outro lado, como se esta só pudesse crescer à medida que encolhesse o recurso àquela:

Por sôbre [...] as mil manifestações da vida em sociedade, sem contrariá-las ou entorpecê-las na sua acção, o Estado estenderá o manto da sua unidade, do seu espírito de coordenação e da sua força, que deve ser o estado tam forte que não precise de ser violento.⁴⁷

Ainda que o bafo quente emanado do chão em sangue banhado da revolução de 1930 sequer tivesse evanescido de nucas e corações, o conforto de uma certeza impunha-se lapidar em 1931: se o governo era «provisório», a revolução era «definitiva».⁴⁸ O qualificativo provisório atribuído ao governo revolucionário pelo próprio Vargas concernia aos aspectos formais da máquina estatal⁴⁹, tão somente. Já as mudanças introduzidas nas técnicas de governo da população durante a suspensão da legalidade do Estado democrático de direito teriam de assumir a forma de «construção duradoura». Até porque o velho recurso à violência definitivamente desfuncionaria a partir do momento em que o «gigante despertou» e uma parcela da população brasileira estava disponível para a mobilização.⁵⁰ Afinal de contas, como governar à bala do Chuí ao Oiapoque? Nunca se desenraizou o ímpeto revolucionário com a ameaça do cheiro da pólvora. Restava uma saída: a educação. O que, a não ser a educação poderia, «sem a perda de uma gota de sangue»⁵¹, levar adiante «essas

⁴⁵ <http://biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1937>

⁴⁶ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/01.pdf/view>

⁴⁷ ANTT. Princípios fundamentais da revolução política. Discurso na Sala do Conselho de Estado, 30 de Julho 1930, Discursos, Vol. I, p. 73.

⁴⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03.pdf/view>

⁴⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/14-de-maio-de-1932-a-revolucao-e-o-regime-legal-manifesto-a-nacao-em-sessao-solene-no-edificio-da-camara-dos-deputados/view>

⁵⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/01.pdf/view>.

⁵¹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.91.

transformações incalculáveis»? Quer dizer, ao mesmo tempo em que Vargas e Salazar contornavam o rosto da base da pirâmide social, traçavam também o perfil do topo e os «meios de consecução» do tipo de interação entre as extremidades do campo social.

A defesa do pacifismo estatal não redundava no encolhimento do raio de ação do Estado em favor de um Estado minimalista. A revolução que dera origem ao Estado Novo português afirmava-se «pacífica, mas integral».⁵² Pois bem, se a força física ia abandonando a posição de destaque no controle da população, qual terá sido o ponto arquimédico alternativo de alavancamento e sustentação do «novo espírito» que se buscava erigir? Para Salazar, a força do Estado Novo radicava na substituição da força física pela da disciplina de uma sociedade organizada a partir de figuras sólidas de autoridade, condição sem a qual não se alcançaria «normalizar a vida do país»⁵³ – para insistir em expressão cara a Vargas –, finda a revolução, pois que os países pós-revolucionários seriam como um «corpo sem cabeça» se lhes faltassem bons «condutores de homens» e não houvesse «rápida formação da chamada elites dirigentes» brasileiras.⁵⁴ Mas também portuguesa:

Desde que perdeu a fé no liberalismo e este se automatizou no rotativismo dos partidos, no caciquismo e na cynica ficção parlamentar, tudo a parasitar na ignorância e na miseria publicas [...] Portugal fluctúa sem doutrina, sem um programma nas camadas superiores de governo e de “elite”, sem um gosto decidido por tal ou tal estylo de vida nas classes medias, que deveriam compor o côro de apoio ao primeiro plano conducotor.⁵⁵

No caso português, a boa-nova jazia no adiantamento do país na operação de troca de guarda dos poderes, pois Portugal estava prestes a substituir a «autoridade da força pela força da autoridade», criando o que, em terras brasileiras, se chamaria «autoridade sem autoritarismo»⁵⁶:

A administração se vai pondo em condições de servir realmente o país, que o cepticismo vai sendo substituído pela confiança, que nova mentalidade se vai formando no sentido de compreender a autoridade.

Portanto, a construção de uma relação sinérgica entre legisladores e legislados só seria completada se acompanhada pelo estabelecimento de consensos no topo – entre os condutores de homens. Isto é, tratava-se de ocasionar o entendimento global entre as autoridades, incluindo aí:

⁵² ANTT. O Exército e a Revolução Nacional. Discursos, maio de 1932, Vol.I, p.141.

⁵³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03-de-outubro-de-1931-revolucao-de-outubro-manifesto-a-nacao-lido-no-teatro-municipal/view>.

⁵⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1935.

⁵⁵ Biblioteca Nacional Portuguesa. Figueiredo, 1933, p.7.

⁵⁶ ANTT. Discursos, Vol. 1, 1948.

Os professores, os párocos, os diretores de estabelecimento de ensino, os diretores de associações e sociedades, os presidentes de sindicatos, os proprietários de fábricas, usinas, engenhos, fazendas e granjas, os diretores de asilos e penitenciárias, comandantes de navios e de guarnições, e todas as pessoas que se interessam pelo problema da educação urbana e rural.⁵⁷

Do mesmo modo, as autoridades brasileiras não deveriam continuar a galopar à garupa da imagem de Alexandre, Júlio César ou Napoleão, modos de ser de governantes que faziam lembrar as ações e medidas pertencentes ao *modus operandi* do «Estado antigo»⁵⁸. Doravante, as maiores virtudes das autoridades modernas estavam identificadas às «aptidões do gerente». Para embasar a inflexão dos modos de governo da população, Lourenço Filho citava o próprio Napoleão, para quem o poder da espada já principiava a mostrar suas limitações em 1808:

Impotência da força para fundar qualquer coisa. Só há duas potências no mundo: a espada e o espírito. Com o andar do tempo, é sempre o espírito quem desbarata a espada.⁵⁹

Que não se imagine as autoridades representantes da disciplina serem avessas às delícias da liberdade. O Estado Novo português apenas lacrava as portas ao abuso da liberdade. Grave problema em terras brasileiras. Por isso, Vargas vinha trabalhando com afinco as mentalidades no sentido de fazê-las distinguir, com clareza, a virtude da tolerância, de um lado, da «condescendência» dos hábitos «que conspurcam o nome e o conceito de Republica», de outro lado. E distinguir não era o mesmo que reprimir. Ensinar aos cidadãos republicanos a baterem em retirada diante das «seduções do puro doutrinarianismo»⁶⁰, das «influencias das ideias de empréstimo» e das «novidades perigosas» não implicava a troca dos revoltosos pelos «inertes», cidadãos «comodamente apáticos». De volta à Salazar:

Porque as ditaduras bastas vezes nascem do conflito entre autoridade e os abusos da liberdade, e vulgarmente lançam mão de medidas repressivas da liberdade [...], confundem muitos ditadura e opressão. Não é isto da essência da ditadura, e compreendida a liberdade [...] como a garantia plena do direito de cada um, a ditadura pode até, sem sofisma, suplantar sob êsse aspecto muitos regimes denominados liberais.⁶¹

Contra a abolição da liberdade, diversas autoridades empenhavam-se em demonstrar que a luta por uma idéia faz-se no campo das ideias, pois a supressão sistemática da liberdade voltar-se-ia, cedo ou tarde, contra aquele que a exerce: a violência física nada seria além de

⁵⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1932 .

⁵⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1933.

⁵⁹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p. 18.

⁶⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/14-de-maio-de-1932-a-revolucao-e-o-regime-legal-manifesto-a-nacao-em-sessao-solene-no-edificio-da-camara-dos-deputados/view>

⁶¹ ANTT. Ditadura administrativa e revolução política. Discurso na Sala do Risco do Arsenal de Marinha, 28 de Maio, 1930. Discursos, Vol. 1, p. 47

um tiro fadado à culatra. Proveitoso, então, educá-los, os cidadãos, no manejo delas, as liberdades. Com a supressão sistemática da liberdade não se suprimiriam também os meios «de ensinar a usar dela?». Uma coisa era «impedir que as liberdades individuais fossem veículos de ideias atentatórias a ordem constituída»⁶², outra muito diferente, extingui-las por completo. Definir um ponto de equilíbrio entre a liberdade ilimitada e a disciplina, sem o uso da força física, eis a charada para a qual o Estado Novo Português e o brasileiro não descansaram de dar incontáveis respostas. Daí que Salazar não se referia à força física, prima da anarquia, ao falar de força, mas à força da autoridade:

A minha reflexão e experiência, conjugando-se com as aspirações nacionais que determinaram e sustentam a Ditadura, impõe-me a ideia firme de que a força é absolutamente indispensável na reconstrução de Portugal, mas que tem de ser usada com a serenidade e prudência capazes de assegurar a continuação da obra [...] Nós estamos condenados a escolher entre a anarquia e a disciplina imposta por um Governo de autoridade.⁶³

Os opressores da liberdade e os libertinos desempenhavam a mesma função de inimigos da liberdade, pois o entrave da liberdade não estaria apenas ao lado dos que a oprimem, mas também dos que a deturpam pelo mau uso.⁶⁴ Logo, a força do nó que sobreporia uma unidade indecomponível liberdade e disciplina, ela imposta pelas diferentes figuras de autoridade, supunha a implosão da antinomia poder *versus* liberdade. O objetivo do governo consistia, justamente, em fazer com que ambas fossem uma só e a mesma coisa, como se o uso da liberdade pelos próprios sujeitos passasse a implicar, inevitavelmente, a ativação dos poderes das autoridades, isto é, maneiras de fazer e de pensar previamente tão formuladas quanto autorizadas por instâncias de poder socialmente reconhecidas, as quais deveriam ser interiorizadas pelos sujeitos que delas se valessem para o autogoverno. A tal ponto poder e liberdade deixavam de antagonizar entre si que os termos raramente despontavam fora de vizinhanças congeminadas. Vargas já não hesitava na aproximação. Ordem e democracia «significam disciplina e liberdade», quer dizer, «obediência conciente».⁶⁵ À época, pululavam imagens biológicas e familiares que, reunidas em um só argumento, vinham sustentar tal amálgama. Os filhos só vão «ganhando a confiança dos pais»⁶⁶, isto é, só «vão obtendo liberdade» e ficando «entregues à própria responsabilidade» a partir do momento em que são capazes de agir conforme à amabilidade das expectativas

⁶² CPDOC. Gustavo Capanema, GC 11, 1935.

⁶³ ANTT. O exército e a Revolução Nacional. Discurso ao oficiais do Exército, 28 de maio, 1932, Discursos, Vol.I, p.142.

⁶⁴ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. Rio Grande do Sul: SESI, 1962, p.7.

⁶⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/04.pdf/view>

⁶⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1937.

paternas. Enfim, o libertino estaria para as drogas como o cidadão autônomo para o organismo que expõe o que lhe é nocivo sem intervenções exteriores, já que «as doenças melhor se curam por uma reação do organismo do que pela ingestão de drogas». Anos depois, Humberto Didonet, figura de destaque nos debates ocorridos nos mais variados campos sociais, incluindo o cinema, indicava como quanto mais convocado o povo ao polo da participação na solução dos problemas, menos se sentiria oprimido pela arbitrariedade das decisões de feição tirânica:

E realmente estamos diante desta opção: ou o povo participa na solução de problemas ou eles serão resolvidos indiscriminadamente por Governos totalitários. Trata-se pois de promover o homem, de estimular o povo à ação.⁶⁷

Segundo a proposta desse entusiasta da sétima arte, se «um povo é e age de acordo com o que pensa», seria mister a mobilização de autoridades no sentido da construção de um «adequado pensamento social», pois, então, a ação popular, imersa nos termos disponibilizados pelos guias da nação, encontrariam livremente a «solução adequada dos problemas sociais».⁶⁸ Antes do alarido em torno do alegado milagre econômico dos ditadores instalados no Brasil a partir do golpe de 1964, Vargas e outras autoridades já tramavam prodígio ainda mais vital: o «milagre político». Milagre esse que não transpassava a concretização do «milagre de que muitos desesperavam», a saber, a «união», pelos mais diversos meios de educação, «de todos os brasileiros».⁶⁹ Assim sendo, pressuporíamos, talvez, o fim das diferenças. A particularidade da unificação ali em voga residia, porém, no fato de ela não abdicar da produção da diferença, contanto que fossem submetidas às «medidas de coordenação»⁷⁰ algo que o Ministério da Educação vinha levando a efeito de maneira inequívoca, sobretudo pelo acompanhamento «pari-passu» das realizações em andamento⁷¹, já que a proliferação de novas realidades educativas não se apartava da «severa fiscalização e moralização do ensino»⁷², empreendidas em nome de uma sintonia social cada vez mais afinada.

Recapitulando, pois, a fim de pormenorizar: se as agulhadas que agitavam o pensamento e a ação de Vargas e Salazar advinham das dúvidas e incertezas a respeito do melhor substituto da violência aberta no governo da população após o período revolucionário,

⁶⁷ DIDONET, Humberto. **Associativismo**. São Paulo: SESI, 1963, p.3.

⁶⁸ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.2.

⁶⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

⁷⁰ CPDCOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1940.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

o que poderia haver de melhor que uma modalidade de poder que transformasse a submissão forçada em servidão consentida, até mesmo desejada, posto fruto de processos educativos alheios à violência física direta? Afinal, como compreender a legitimidade da ordem e as razões de sua estabilidade «sem a percepção mesma das suas vantagens»⁷³? Do império brasileiro à Vargas, crescia a necessidade de combate a «indigência» mental e moral responsável pela falta de destreza intelectual da pessoa comum para dar-se conta da «legitimidade da ordem que a comprime na sua miséria»,⁷⁴ o que apenas seria logrado pelas instituições «por meio de contactos diários»⁷⁵, único meio de «convencer as massas da necessidade das reformas operadas», «entrelaçando os indivíduos com as instituições». Em 1941, o padre Saboia de Medeiros, familiarizado com as astúcias do governo da alma, alertava: a formação do espírito «não se infunde do exterior, que só pode agir pela educação»⁷⁶. Também o exército possuía «uma experiência muito grande do que vale um homem alfabetizado em confronto com um analfabeto»⁷⁷:

O soldado que se educa é um homem que desenvolve rapidamente a acuidade mental, que passa a compreender e executar com precisão as ordens recebidas, que se transforma de autômato em disciplinado consciente.

Tal obediência consciente e voluntária a um conjunto de regras disciplinadoras, quando transladadas para o conjunto coordenado da população, tinha nome: «revolução orgânica».⁷⁸ Na sintonia de Vargas, poderíamos dizer, então, que a violência das autoridades empenhadas na contenção dos opositores malograria, ainda que a imaginássemos extremamente eficiente e bem-sucedida no processo de estraçalhamento da ossada opositora, na medida em que uma «revolução orgânica» não seria erigida sob a base da «substituição dos homens», e sim pela «renovação dos métodos», como se as diversas máquinas repressivas de moer cidadãos indisciplinados só pudessem funcionar nos primórdios do regime e com o objetivo pontual de limpar o terreno das «hervas daninhas»⁷⁹, sendo então acompanhadas pela instalação de usinas permanentes de produção de novos modos de ser, que transportassem em seu interior determinado «sistema de hábitos»⁸⁰, o qual induzisse, pelo «treino da

⁷³ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.103.

⁷⁴ Idem, p.102.

⁷⁵ Cinemateca Brasileira. A imprensa e a propaganda no quinquênio 1937-1942.

⁷⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, Rolo 28, 1940.

⁷⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 20, 1938.

⁷⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03-de-outubro-de-1931-revolucao-de-outubro-manifesto-a-nacao-lido-no-teatro-municipal/view>.

⁷⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/01.pdf/view>

⁸⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 20, 1938.

inteligência» à colocação dos problemas nos seus «termos exatos» e, conseqüentemente, à procura das «soluções adequadas», respostas que se iriam tornando quase instintivas, traduzindo-se na adoção simultaneamente individual e coletiva de certos modos de autogoverno em cada «campo de ação». Nesse sentido, a excelência dos institutos brasileiros radicava na precisão em «dar-se um diretor», «digno e capaz», «ao Instituto», e não, vejam bem, «dar o Instituto ao diretor».⁸¹

Com a entrada em cena do hábito, o casamento entre liberdade e disciplina, invariavelmente abençoado por uma figura de autoridade, ganhava todo seu esplendor. À ótica das autoridades de então, quanto maior a oferta de formas específicas de liberdade, tanto maior a formação de hábitos. Na primeira metade do século XX, enquanto filósofos alemães tentavam mostrar de que modo o homem é o ser mais rico em angústias por ser o mais livre entre os seres da natureza, as autoridades do Brasil e de Portugal esforçavam-se por demonstrar que o homem, «por ser o mais livre entre os seres da natureza», «é o mais rico em hábitos».⁸² De todo modo, um ponto em comum unia a antropologia de Onofre de Arruda Penteado Junior a de Martin Heidegger: o homem, com sua liberdade, conta com certa maleabilidade na escolha de seus caminhos que os bichos, sobrecarregados por seus instintos, não dispõem. Tanto melhor, aliviar-se-ia Onofre. As autoridades não deveriam lamentar o fato de o homem ser desprovido de programas existenciais pré-determinados, à moda da bicharada. Afinal de contas, se não despontasse a maleabilidade da liberdade, a menor alteração no clima das instituições exigiria que elas voltassem a produzir safras de homens inteiramente novas, pois que eles restariam indelevelmente danificados, dada sua incapacidade de aclimatar-se a novas exigências do meio. A falta de liberdade desembocaria, como conseqüência, na subtração do poder de adaptabilidade do homem, sem o qual as instituições feneceriam, visto que o sucesso das instituições dependia da «flexibilidade indefinida das suas formas» e da «ilimitada adaptabilidade do espírito de suas leis aos vários estados sucessivos do desenvolvimento».⁸³ E uma vez mais: qual instituição estaria melhor talhada para o fomento da transformação da liberdade em forma de hábito, conforme às expectativas das instituições, garantindo, assim, a adaptabilidade do indivíduo? A escolar, claro está, porque o «ensino não passa de uma formação de hábitos»⁸⁴:

⁸¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1937.

⁸² JUNIOR, Onofre de Arruda Penteado. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo, 1949, p.63.

⁸³ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.103.

⁸⁴ JUNIOR, Onofre de Arruda Penteado. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo, 1949, p.63.

A intenção de educar pressupõe a possibilidade de modificar o comportamento do educando, e a ideia correlativa de que nele existe plasticidade.⁸⁵

Mais e mais, a plasticidade da liberdade vinha sendo exaltada como meio apropriado de proporcionar uma experiência aos cidadãos que estivesse em consonância com os objetivos da instituição⁸⁶:

Dessa forma, a contribuição da psicologia às técnicas educativas reafirmava a sua importância. Quaisquer que sejam as concepções filosóficas e sociais da educação, ou qualquer que seja a visão dos fins possíveis ou julgados possíveis na formação humana, um denominador comum existe: é o de que podemos alterar, fazer variar, ou modificar o comportamento e a experiência do educando, no sentido de objetivos que tenhamos como úteis, justos ou necessários.

Quanto mais se tornasse desejoso o cidadão de formas de liberdade bem determinadas e mais afastado da necessidade, tanto mais estaria «disponível para contrair hábitos» que dessem corpo aos objetivos das instituições. Uma vez transformada em hábito, a liberdade poderia funcionar como ponto de apoio da implementação de sistemas de conduta economicamente rentáveis e politicamente eficientes. Economicamente rentáveis na medida em que a internalização do hábito, obtida por meio do estímulo à repetição do livre manejo de meios em direção à consecução de certos fins, dispensaria a presença – o que não é o mesmo que o desaparecimento – das autoridades. Politicamente eficientes porque, com o aumento da ocorrência do hábito e da capacidade de retenção, bem como a ativação automática de modos de agir, menor seria o esforço dos sujeitos para a realização de tal ou qual objetivo político, e, consequentemente, menor o atrito entre o dever-ser inicialmente imposto ao sujeito e as expectativas das autoridades. A liberdade da ponderação que servia de base aos atos voluntários tinha de ser substituída por automatismos, os quais nada tinham que ver com a imposição de comandos de autoridades exteriores. Quando as autoridades falavam em liberdade, falavam, pois, da construção de uma cadeia implicativa entre liberdade, hábito e dever: Em Portugal e no Brasil, desde o início do século XX, a liberdade vem funcionando, pois, como a grande escola do hábito. Torna-se claro, então, porque, segundo Rui Barbosa, havia «perigos e males na liberdade»; «a sua compensação» era, no entanto, «infinidamente superior».⁸⁷ A 22 de maio de 1941, no encerramento do I Congresso Brasileiro de Direito Social, o professor Cesarino Junior, ecoando os dizeres de Vargas, escudava que a formação

⁸⁵ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **Introdução ao estudo da escola nova**: Bases, sistemas e diretrizes da Pedagogia contemporânea, 11 edições, edições melhoramentos, 1929, p.60.

⁸⁶ Idem, p.61.

⁸⁷ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.95.

de sistemas de hábitos deveria ser constituída por um conjunto de «atos apoiados numa orientação científica» que visasse ao «bem-estar físico», «intelectual» e «moral do homem»⁸⁸, orientação que se daria «dentro do grupo a que pertence» e tendo por finalidade «a elevação do indivíduo e do grupo, no conjunto da sociedade civil». Novamente, tarefa da educação:

Educar equivale, também, a uma forma de saneamento. Educar não é, somente, instruir mas desenvolver a moralidade e o caráter, preparando o homem para a comunhão, ensinando-lhe as artes necessárias para a mais alta das virtudes: o conhecimento das suas próprias forças. O melhor cidadão é o que pode ser mais útil aos seus semelhantes e não o que mais cabedais de cultura é capaz de exhibir. A escola, no Brasil, terá que produzir homens práticos, profissionais seguros, cientes dos seus variados misteres.⁸⁹

Exemplar em relação ao ajuste, assistido pelo hábito, entre liberdade individual e regras institucionais foi a expectativa em relação ao desfecho das primeiras eleições após a vitoriosa da revolução de 1930. Em diversas ocasiões, Vargas manifestou-se favorável à volta do país à legalidade⁹⁰, mas nunca deixou de vincar que o governo somente se integraria a um novo regime quando ele fosse o «reflexo da Nação organizada». Até porque o Brasil, por ser um país de analfabetos, e o analfabeto, «uma criança», «quase como um cego»⁹¹, não poderia adiantar os bois ao carro. Apenas depois de cimentadas as novas instituições e consolidadas as liberdades automatizadas pelo hábito, o recurso à suspensão da normalidade jurídica tornar-se-ia vão. Aí então, mesmo que «alguns homens do passado» ensaiassem uma volta ao poder, as «instituições mortas», outrora terreno dos conflitos mais acirrados, nunca poderiam «ressuscitar».⁹² Os preparativos da transição da ditadura para o regime democrático avivavam às claras o quanto o governo confiava na força das coordenadas de conduta fornecidas pelas instituições para fins de orientação prática de que se valeriam os cidadãos em ambiente democrático. À medida que a confiança ia ganhando terreno, crescia o número de categorias sociais com as quais as autoridades contavam para levar a efeito seus objetivos. Uma vez educadas por processos de inclusão, assentados nessa concordância entre liberdade individual e programas institucionais, tornava-se possível, e até mesmo desejável, a mobilização de indivíduos até ali enxotados para fora do jogo democrático. Inclusive porque havia o perigo de os ossos dos martirizados e dos enterrados tornarem-se sementes de condutas insubmissas. Nesse sentido, o voto feminino – peça importante das reformas varguistas – não foi menos

⁸⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1937.

⁸⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

⁹⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/14-de-maio-de-1932-a-revolucao-e-o-regime-legal-manifesto-a-nacao-em-sessao-solene-no-edificio-da-camara-dos-deputados/view>.

⁹¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 48, 1932.

⁹² https://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=NgQPVKcTHauj8wfmNnYCIAG#q=esp%C3%ADritos+revoltados

exemplar. A eleitorização da mulher, que passava a poder votar após o código eleitoral de 1932, mas que ainda excluía os analfabetos, visou mobilizar:

Novas reservas de energia social que desempenharão o papel altamente oportuno de grande força conservadora, agindo em defesa das tradições imortais da nacionalidade.⁹³

Fenelon passa a ser citado: «os homens fazem as leis», «mas as mulheres fazem os costumes».⁹⁴ A força feminina não se reduzia ao voto, incluía também o labor, que vinha sendo estimulado pela «educação caseira»⁹⁵, pois a necessidade de «ganhar a vida» deveria resolver-se «dentro do Lar», quer dizer, nunca fora do «SAGRADO TEMPLO DA MULHER». Tampouco faltaram políticas de inclusão do proletariado, cujo objetivo maior consistia em «transformar o proletariado numa força orgânica de cooperação com o Estado».⁹⁶ Matriz dos grandes impulsos de inovação social, as iniciativas individuais não eram ignoradas. Ao muito contrário. Poderiam e deveriam inscrever-se nos sucessivos programas de direcionamento do país, contanto que o Estado pudesse «ajuizar da sua eficiência e finalidade», sobretudo «para discipliná-las e dirigi-las», a fim de transformá-las «em fatores dinâmicos da vida social», fazendo com que as reivindicações, «por vezes extremadas»⁹⁷, fossem ou «contidas ou canalizadas para a corrente normal das ideias fundamentais». Vemos, pois, como a cordialidade foi o nome que se deu ao processo de substituição da violência pela harmonização das diferenças, sendo por conta da ativação dessa particular forma de alquimia que o regime de Vargas e Salazar, sem o auxílio permanente das metralhadoras, pôde adquirir «flexibilidade bastante para sobrepor-se aos assaltos do extremismo subversivo»:

A democracia, no sentido que lhe emprestamos, não pode estratificar-se em fórmulas rígidas e imutáveis, fechadas à ação renovadora do tempo e à influência das realidades ambientes; ao contrário, deve revestir-se de plasticidade capaz de refletir o progresso social, aperfeiçoando-se.⁹⁸

Em última instância, o problema da instalação de novos modos de governo e de novas instituições tinha que ver com o tratamento dispensado à diferença. O que fazer da diferença se já não se podia recorrer diuturnamente à violência aberta e direta? Em vez do esmagamento da alteridade sequiosa de outros horizontes, não contemplados pela revolução, essas novas autoridades, entre as quais o educador alçava relevo, operaria a negativização da hipótese de

⁹³ https://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=KDEPVK3rDaaj8wfpnICgBg#q=eleitoriza%C3%A7%C3%A3.

⁹⁴ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.6.

⁹⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1933.

⁹⁶ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/07.pdf/download>.

⁹⁷ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.12.pdf/download>

⁹⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/05.pdf/view>

um novo levante de cunho revolucionário, que daria cabo da insurreição de novas mundividências. Assim, se, em 1930, debitava-se a escassez de inclinação aos furores da batalha na conta da covardia ou da frouxidão do patriotismo, em 1932, a ânsia de novos mundos prometida pela deflagração de revoluções via-se rebaixada à condição de conduta disfarçada de uma vontade envergonhada de dissolução social:

Perigosa puérlidade, embora inspirada em sinceros sentimentos, a pretensão de fazer novo programa da revolução, equivalente a fazer revolução dentro da revolução. Tal concepção somente se compreende em elementos interessados na dissolução social.

Uma permanente revolução no Estado e nas estruturas que o acompanham distava cada vez menos do estado revolucionário dos próprios cidadãos. Em 1940, pouco tempo depois de esfriada a atmosfera revolucionária, o herói nacional, delineado na ocasião do encontro entre autoridades do esporte e da educação, vestia-se em harmonia com as características do clima temperado que deveria pautar o ambiente político por vir:

Sim, heróico porque empreendeu sosinho esta grande obra – não é só no combate de homens contra homens que se prova o heroísmo. Herói mais alto é quem, a despeito de embaraços e tropeços, segue sereno a estrada do dever [...] o das concretizações dos seus ideias.⁹⁹

Cada vez mais, a abertura e o acolhimento de novos horizontes davam lugar ao imperativo de concretização dos planos previamente traçados. O problema do governo não era mais o de incutir novos sonhos no horizonte dos cidadãos, mas fazê-los aderir, de corpo e alma, ao sonho único da revolução. Cada vez menos se evocavam os bravos indômitos dos idos da revolução, sempre e sempre dispostos a sangrar pela pátria. Com mais e mais frequência, políticos, como Oliveira Vianna, um decalque tupiniquim às avessas do herói da *Ilíada*, uma espécie de Aquiles que abdicou voluntariamente das glórias da guerra contra Troia em obediência às leis da cidade. Assim, Oliveira Vianna, «tendo tudo nas mãos, podendo ser tudo», foi, entretanto, «o mais modesto dos heróis» e «o mais obediente dos cidadãos». Desde a vitória de 1930, «revolução não é revolta». Em consequência, incorria em grave erro quem insistia em «confundir revolução com o episódio que a deflagra»¹⁰⁰. Se Vargas chegara ao governo de forma «excepcional», de uma maneira «diferente» e «dramática»¹⁰¹, cumpria desdramatizar a explosão revolucionária inicial, na medida em que o sucesso do futuro da revolução dependia de ela ser continuada sem os obstáculos da

⁹⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1933.

¹⁰⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

¹⁰¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1933.

«resistência» e da «revolta»¹⁰². De maneira indelével, os verdadeiros desígnios da nação estavam fixados pela revolução vitoriosa de outubro. Isso significava: doravante, apenas o temor de errar os alvos pré-determinados. Isto é, a má conduta política concernia apenas à aplicação do alfabeto político, nunca ao próprio alfabeto. Haveria cabimento, então, para passadas que não seguissem lenta e obedientemente os caminhos já indicados? Ouvia-se que, «para assegurar esses objetivos»¹⁰³, os delineados pela revolução, não mais se impunham «mudanças radicais»:

Num país como o nosso, com a sua população disseminada sobre vasta área territorial, mal servido de vias de comunicação e com imperfeita unidade administrativa, esta operação, por sua natureza delicada, certamente, será morosa, perdurando por vários meses.¹⁰⁴

Longe de ser uma realidade autossuficiente, a perfeição dos programas de governo varguistas dependia da contínua flexibilização das diretrizes previamente estipuladas. Membros do governo chegavam mesmo a afirmar que certos comportamentos imprevistos nos programas do Estado deveriam não apenas ser tolerados por parte do governo, mas acolhidos, como se certa margem de surpresa fosse essencial na atualização permanente dos rumos definidos:

A adoção de um plano amplo não significaria, em absoluto, a obrigação de executá-lo por inteiro, desde o princípio. É freqüente instituírem-se serviços com a previsão, em lei, de seu sucessivo desenvolvimento, bem como de futuros acréscimos, que se tornam necessários para melhor preenchimento de sua finalidade. Em toda a obra de vulto deveria haver certa margem de descortino, a fim de facilitar e orientar a sua evolução ulterior.¹⁰⁵

No limite, a integração de ações insuspeitas, possibilitada pela flexibilização das metas traçadas pelo governo de Vargas, deveria contemplar até mesmo a transformação do modo de ser da alteridade indócil, atraindo-a para as raias das «justas aspirações»¹⁰⁶, o que se traduzia no modo como vinham sendo tratados os inimigos da pátria:

Posso afirmar-vos que, até agora, todos os detidos são tratados com benignidade, atitude essa contrastante com os processos de violência que eles apregoam e, sistematicamente, praticam. Esse procedimento magnânimo não traduz fraqueza. Pelo contrário, é próprio dos fortes, que nunca se amesquinham na luta e sabem manter, com igual inteireza.¹⁰⁷

¹⁰² <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/05.pdf/view>.

¹⁰³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/04.pdf/view>

¹⁰⁴ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/05.pdf/view>.

¹⁰⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1946.

¹⁰⁶ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1938/07.pdf/view>

¹⁰⁷ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/02.pdf/view>

Não se tratava de instigar o pacifismo, como vimos. As palavras de Vargas não visavam concitar os sujeitos a permanecerem «em guarda», «na posição de quem, apenas, se defende». Ausência de violência não era, ali, passividade. No entanto, as iniciativas de contenção dos movimentos subversivos que não se dobravam aos mecanismos de inclusão da ordem varguista vinham sendo obradas por intermédio de medidas que dispensavam o uso da violência física direta, tal como o «isolamento»¹⁰⁸, a «segregação», medidas que brilhavam pela eficiência na eliminação dos «focos contaminadores», dos elementos de dissolução da ordem em geral, sem o apelo ao aniquilamento da integridade física. Aparteando: não avançamos na compreensão do que estava ali em jogo se confundirmos «unidade» e «pavimentação», pois as técnicas de harmonização da diferença constituíam o salto do gato dos regimes em causa, exatamente o que Balzac teria surpreendido em Nova Iorque, ao apelidar a cidade de «Babel sem confusão».¹⁰⁹ Na verdade, a erradicação da diferença vinha sendo implementada pelo comunismo, o maior adversário político da época, precisamente uma forma de organização social que recorria ao «nivelamento brutal e contraproducente de classes».¹¹⁰ À contramão do «sovietismo», o governo brasileiro propugnava pela adoção imediata das mais variadas «fórmulas de harmonia», sem descontar a harmonia entre «a riqueza e a pobreza», a ponto de a principal tarefa do Estado moderno poder ser identificada ao dever de «preparar a distribuição dos homens», de preferência «pelos diferentes tipos de educação». Segundo Lourenço Filho, eis o sonho de Rui Barbosa: o ensino compreenderia, desde o «grau secundário», e apesar da «função de homogeneizar», «diferenciar e especializar».¹¹¹ Logo, tudo, menos rebanho. Antes, o *puzzle*. Quer dizer, a «nítida visão de conjunto», aliada à «disposição das peças que o devem compor».¹¹² Se cada atividade social tinha seu «campo bem delimitado», todos deviam estar «convergindo para uma mesma finalidade».¹¹³ Ou, ainda melhor, o corpo. Sobrepondo a imagem biológica do corpo orgânico à do corpo social chegava-se à conclusão de que, se havia «um órgão para cada trabalho fisiológico e um trabalho fisiológico particular para cada órgão especializado»¹¹⁴, também não poderia deixar de haver «para cada função social o seu homem e uma função para cada homem»:

¹⁰⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/02.pdf/view>

¹⁰⁹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.121.

¹¹⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1937.

¹¹¹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p. 30.

¹¹² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1935.

¹¹³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1936.

¹¹⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1939.

No corpo humano, no corpo social, no corpo da nação, a condição primordial para um funcionamento perfeito está em que cada órgão execute naturalmente a sua função.

Assim, a abertura das «vias de comunicação»¹¹⁵, visava «tirar-lhes [leia-se: dos cidadãos] a fisionomia gregária». No lugar da imposição à partida da monotonia do mesmo, a montagem de regimes de diferenciação altamente especializados e «sem aparência de grandiosidade»¹¹⁶, cujo resultado final fosse a produção sistemática e silenciosa da adaptação dos indivíduos a lugares específicos da maquinaria social, medida que encontrava apoio na rede teórica costurada pelas autoridades da época, como Venâncio Filho, para quem a educação era definida como «ajustamento do indivíduo a seu meio», tendo em mira a «ação mais útil para si e à comunidade em que ele vive».¹¹⁷

Sem uma longa e paciente preparação educativa, que se infiltre na intimidade das almas, não pode existir uma massa social conciente das suas funções e das suas finalidades, capaz de dirigir-se com eficiência.¹¹⁸

Repetidamente frisado pelas autoridades ligadas ao Estado, o conceito de coordenação dava corda à ciranda, às voltas com racionalidades idênticas, que cancelavam a aparente autonomia das esferas sociais, sem que isso as levasse a seguir, cegamente, planificações centralizadas e emanadas de algum Big-Ben estatal. Muito mais do que o «dirigismo» direto, a «coordenação» embalava o sono das autoridades de então:

A enormidade das distâncias, as diferenciações da nossa estrutura geográfica, a nossa posição continental, a diversidade de climas, a abundância das fontes de riqueza inexplorada, as deficiências inevitáveis da organização econômica e social constituem fatores de difícil coordenação, quando se nos impõe dirigir e assegurar o ritmo ascendente do nosso progresso.¹¹⁹

A conquista da estabilidade da ordem social contava também com mecanismos culturais dedicados ao cultivo dos espíritos, isto é, «aproveitamento», «desenvolvimento» e «criação». Muito embora as políticas públicas alemãs norteassem constantemente modelo ao governo de Vargas, o Brasil não acompanharia o tratamento germânico dispensado aos inimigos da pátria. Se o objetivo da cultura era, sobretudo, «produção»¹²⁰, «que espécie de cultura é essa que, em vez de produzir, se preocupa em destruir?». Exceto em períodos revolucionários, não seria o recurso sistemático à violência uma confissão de impotência?

¹¹⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

¹¹⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1932.

¹¹⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1940.

¹¹⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1936.

¹¹⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1935/12.pdf/view>

¹²⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 39, 1946.

Antes de ser questão psicológica, o fascismo era visto como tentativa desesperada de conservação de uma organização social em vias de sucumbir. O exterminismo antissemita não era «fruto de cérebros doentios», mas sim um descomunal «esforço final de sobrevivência de uma organização agonizante».¹²¹ Portanto, o modelo alemão tinha vez e voz, mas também seus muitos senões. Mesmo depois do levante comunista de 1935, Vargas insistiria que o melhor era «prevenir maiores e mais profundos males, cuidando de organizar e disciplinar»¹²², na esperança de transformar «cada brasileiro em fator conciente e entusiasta» de seu regime, pois o programa da revolução de 1930, muito mais do que promover a destruição, fincara as bases de processos de renovação:

Nesta fórmula – renovar – está toda a ideologia que Getúlio Vargas trazia consigo, ao conduzir a revolução vitoriosa. A revolução não veio para derrubar homens, não veio para fazer coisas contrárias, mas para fazer coisas novas, para criar no Brasil uma vida nova.¹²³

Por essas razões, Portugal e Brasil afiguram-se eloquentes testemunhos da eficácia do patrulhamento minucioso das vidas de então, o tal «manto da unidade nacional» de que falava Salazar não ter obedecido exclusivamente à lógica da violência estatal, tão manifesta em outros países da Europa e da América Latina. Daí a razão de José Gil dizer que:

Contrariando os discursos mussolinianos, Salazar [...] nunca exclui brutalmente a oposição, procurando sempre, pelo contrário, integrá-la na situação, nunca lança as massas contra bodes-expiatórios, nunca alimenta o ódio contra os inimigos [...]. No entanto, o Estado Novo não poderia se edificar sem o esforço de todos os portugueses, pelo que é necessário mobilizar as massas, ou na falta delas, todos os patriotas que souberem escutar a voz do chefe (e a propaganda).¹²⁴

Mais adiante, prossegue:

Aquilo que impressiona, em Salazar, é o fato de ele não possuir qualquer atração pela morte – o que, aliás, está de acordo com sua declarada recusa de violência como forma de repressão política.¹²⁵

Com efeito, esse longo introito funciona como paisagem discursiva de base para que se possa levantar a hipótese de que a censura, no cinema, não foi historicamente possível tão somente pela ativação de mecanismos jurídicos repressivos, mas, sobretudo, pela invenção de uma rede complexa de vozes e instituições no interior das quais se forjou certo modo de disponibilização do acesso ao cinema e de regulação de sua apropriação e que, se tal rede

¹²¹ Idem.

¹²² <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/02.pdf/view>

¹²³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1945.

¹²⁴ GIL, José. **Salazar e a retórica da invisibilidade**. Lisboa: Relógio d'Água editores, 1995, p.12.

¹²⁵ Idem, p.30.

organizou zonas de silêncio, seu objetivo final não foi o silenciamento irrestrito da população, e sim um certo modo de endereçamento ao cinema. Muito mais do que a máxima salazarista tantas vezes repetida – «politicamente só existe o que o público sabe que existe» –, é preciso reparar no que foi dito pelo jovem diretor de cinema Cacá Diegues, anos depois de Salazar:

A tarefa da censura consiste, por excelência, em impedir que determinadas coisas existam. Não se trata apenas de uma pressão subjetiva contra o pensamento. Impede muito mais que determinadas obras e problemas circulem pela sociedade. Veda o acesso aos problemas vitais da sociedade, ao mesmo tempo que encoraja e incentiva as diversões e falsidades.¹²⁶

Da declaração do diretor brasileiro, o que me interessa não é tanto a acusação de que a censura dissimularia suas ações. Ali, o que me atravessa a atenção, sobremaneira, é o fato de a censura, ao contrário do que se tende a supor no discurso de Salazar, não se reduzir à dicotomia saber, de um lado, e não saber, de outro. Assim, tentarei mostrar como a censura não se estruturou, simplesmente, em torno do par saber/ignorância, mas teve a ver com um modo complexo de formulação dos problemas relativos ao cinema. Ou, dito de outro modo, trata-se de sofisticar o que pensamos a respeito das imbricações entre cinema e censura, inscrevendo-os em um quadro maior de realidades historicamente determinadas. Como bem o sabia o diretor Arnaldo Jabor, ao definir a complexidade da censura:

A censura não é um fenômeno de três ou quatro gerais burocratas, mas faz parte de um esquema mais geral de dominação que vai desde o Vietnã até o programa da Darci.¹²⁷

Daí que me empenhei no rastreio dos momentos em que as ditaduras afrouxaram não o seu controle autoritário (o que seria uma proposição absurda¹²⁸), mas o recurso aos dispositivos jurídicos na manutenção do controle social. Em outras palavras, minha ambição analítica consistiu em encontrar os momentos, os locais e os atores sociais que, à margem do Estado (não necessariamente contra ele), fomentaram mecanismos de autogoverno não apenas de natureza jurídica. Sobre isso, Foucault afirmará:

Creio que os mecanismos de poder são bem mais amplos do que o simples aparelho jurídico, legal, e que o poder se exerce por procedimentos de dominação que são muito numerosos.¹²⁹

¹²⁶ Cinemateca do MAM. Um dilema e várias opiniões: acaba a censura ou a arte!, **Correio da Manhã**, 18 de fevereiro de 1968.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ A noção de ditadura branda foi, na verdade, aplicada à ditadura militar que teve início em 1964 no Brasil. Certos órgãos de imprensa brasileiros tentaram impingir a ideia de que a ditadura brasileira, que durou 21 anos, não teria passado de um autoritarismo leve.

¹²⁹ FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos VI**: repensar a política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p.165.

O presente trabalho teve início precisamente em certo desassossego em relação às narrativas que foram feitas e ainda se fazem acerca das dinâmicas e dos efeitos da censura em geral, mais especificamente sobre a censura cinematográfica. Tal incômodo seria traduzível nos seguintes termos: se a censura tivesse realmente sido tão somente uma proibição advinda dos Estados autoritários e repressores, brasileiro ou português, finda as respectivas ditaduras, de duas, uma: ou não encontraríamos nada para além dos discursos estatais proibitivos responsáveis pela colagem forçada dos lábios das populações de então (salvo umas quantas vozes indômitas que não teriam cedido à força do patrulhamento orwelliano) ou encontraríamos pilhas e pilhas de roteiros prontos para entrarem no forno das novas usinas simbólicas democráticas, histórias e mais histórias que não puderam ganhar as luzes da ribalta, mas que dormitavam inquietas nas gavetas dos produtores de narrativas impedidos de expressarem o suor da sua labuta criativa. Acontece que nem uma das duas alternativas corresponde aos processos históricos relativos à censura cinematográfica com os quais me deparei ao longo de meu itinerário de investigação.

METODOLOGIA

Resta ainda saber por que, afinal de contas, escolhi esse período marcado por ditaduras militares? Ora, a possibilidade de conhecer a fundo o funcionamento da censura e do cinema, tal como despontam no presente, consiste em conhecê-los no momento em que ainda não eram e que estavam em vias de ser, privilegiando, assim, as peças discursivas responsáveis pela constituição da censura e do cinema em sua dispersão, isto é, quando ainda não conformavam o rosto coeso que reconhecemos com tanta facilidade e com o qual tendemos a nos relacionar com familiaridade, pois que nos restam tão somente realidades coisificadas que se apresentam sem nenhuma notícia a respeito das linhas de força que entraram em suas composições, uma vez finalizados os tateantes períodos de luta em torno da definição do que a censura e o cinema eram/seriam, realidades que têm a particularidade de passarem por imediatamente acessíveis e transparentes aos sujeitos que delas se abeiram. Torcer o tronco para o passado, a fim de melhor encarar o presente não é garantia, por si só, de ampliação do esclarecimento das zonas cegas de poder que nos governam de maneira inconsciente. Para que haja de fato ganho de inteligibilidade relativamente às formas de vida contemporâneas, é preciso estar atento à tentação de ceder ao anacronismo histórico, evitando que os conceitos familiares, os quais estruturam a vida atual, sejam retrospectivamente enxertados no início da investigação.

Por isso, a adoção da genealogia como método de endereçamento à história, pois o crivo genealógico não é o desdobramento das sucessivas epifanias rumo ao sentido da descoberta de formas de pensamento dotadas de racionalidades cada vez mais apuradas. As diferentes etapas do conhecimento não seguem em direção à perfeição do acabamento da adequação a uma verdade à espera do olhar do investigador presente. Nesse sentido, o programa de investigação genealógico consiste em arrancar a noção de progresso do terreno da história em favor da análise da sucessão dos enunciados que aspiram à positividade. Em consonância com o livro *As palavras e as coisas*, de Foucault, a substituição do conceito de verdade pelo de positividade visa deslocar o enfoque da pergunta pela adequação dos discursos a um referente que sustentaria sua pretensão de verdade em direção à pergunta pelos critérios que atestam a veracidade e a falsidade dos enunciados historicamente constituídos e pelos efeitos de poder que dali decorrem. Isto é, trata-se da substituição da preocupação em torno da adequação ao referente pela pergunta sobre as intenções estratégicas dos enunciados. Daí o papel central desempenhado pela noção de «dispositivo» ao longo do trabalho. A análise histórica passa, então, a centrar fogo nos dizeres que se almejam dizer verdade. Nas palavras de Foucault:

A história das ciências não é a história do verdadeiro, de sua lenta epifania, ela não saberia pretender contar a descoberta progressiva de uma verdade sempre inscrita nas coisas ou no intelecto, salvo a imaginar que o saber atual possui enfim tal verdade de maneira tão completa e definitiva que ele pode medir o passado a partir dela.¹³⁰

Portanto, em vez da compreensão do processo histórico de formação dos saberes sobre cinema e censura a partir de termos como desenvolvimento, crescimento e acumulação, a partir de processos contínuos, evolutivos e totalizadores, optei por perspectivar as mudanças históricas ali em andamento em termos de transformação, descontinuidade e diferença, fazendo prevalecer o tempo dos acontecimentos e das modificações sobre o tempo da latência imemorial e da maturação paulatina, duas formas de inteligibilização do passado que continuam a refletir no interior da suposição da existência de formas definitivas da verdade, ainda que obstaculizada pelo ditames sociais, econômicos e políticos que a tornariam provisoriamente inacessível aos homens, ao operar por meio da oposição entre verdade e história. Para salvaguardar a verdade:

Para que ela não seja comprometida pela história, é necessário que a verdade não se constitua na história, mas apenas que ela se revele nela;

¹³⁰ FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.359.

escondida aos olhos dos homens, provisoriamente inacessível, encolhida na sombra, ela esperará a ser desvelada. A história da verdade seria essencialmente seu atraso, sua queda ou o desaparecimento dos obstáculos que a impediram até agora de vir à luz. A dimensão histórica do conhecimento é sempre negativa em relação à verdade.¹³¹

Tal é a diferença basal entre as análises críticas tradicionais e a análise de cunho foucaultiano aqui pretendida. Lá, as investigações contentam-se com a denúncia das condições políticas, econômicas e sociais que funcionariam como obstáculo ao acesso do sujeito de conhecimento à verdade. Aqui, buscam-se as condições políticas, econômicas e sociais que tornaram possíveis a formação de um determinado tipo de sujeito de conhecimento. Segundo Foucault:

Só pode haver certos tipos de sujeito de conhecimento, certas ordens de verdade, certos domínios de saber a partir de condições políticas que são o solo em que se formam o sujeito, os domínios de saber e as relações com a verdade. Só se desembaraçando desses grandes temas do sujeito de conhecimento, ao mesmo tempo originário e absoluto (...) poderemos fazer uma história da verdade.¹³²

A possibilidade metodológica de contornar o ensimesmamento da presença de figuras que atravessariam a história idênticas a si mesmas depende da destreza do gesto de historicização da verdade, sem sombra de dúvida, o grande motor do presente itinerário de investigação. Mais precisamente, a historicização dos enunciados que aspiram à positividade passa pela recusa dos desdobramentos teleológicos da história e pela compreensão da polivalência dos discursos criados, autorizados e circulados como verdadeiros. Tudo se passa como se a narrativa teleológica, ao postular finalidades indelevelmente inscritas na nervura de certos processos e instituições historicamente inventadas – a escola educa, a censura reprime, o cinema diverte – cumprisse a tarefa de reabsorver a multiplicidade dos seus efeitos na alternativa entre o dever-ser prometido para um futuro reconciliador e o incumprimento dos objetivos neles existentes de direito. Em última instância, o problema do congelamento teleológico das finalidades prende-se ao tipo de relação que tal abordagem induz-nos a estabelecer com o arco temporal sobre o qual o trabalho em questão caminha. Nessa forma de análise, ficamos condenados a girar em torno da seguinte questão: que erro, desvio ou falha fez com que o presente se constituísse de determinada forma? O presente só poderia ser pensado entre a idade de ouro (o que ele foi) e a terra prometida (o que será), isto é, em termos negativos. Por isso, a tarefa de libertar-se da paixão do negativo é inseparável da necessidade de deixar de perspectivar o presente nos termos das narrativas teleológicas

¹³¹ FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos IV**: Estratégia, poder-saber, 2006, p.97.

¹³² FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002, p.27.

usualmente disponibilizados pelas próprias instituições em causa. A vontade de consumação de finalidades tidas como justas («a escola educa», por exemplo) não nos dispensa do trabalho de perder-nos na miríade de efeitos provocados pelas mais variadas práticas do devir histórico efetivo. A gana fundamental é pensar as práticas instituídas em seu exercício:

Se quisermos realmente conhecer o conhecimento, saber o que ele é, aprende-lo em sua raiz, em sua fabricação, devemos nos aproximar, não dos filósofos, mas dos políticos, devemos compreender quais são as relações de luta e poder. E é somente nessas relações de luta e de poder – na maneira como as coisas entre si, os homens entre si se odeiam, lutam, procuram dominar uns aos outros, querem exercer, uns sobre os outros, relações de poder – que compreendemos em que consiste o conhecimento.¹³³

Por esses motivos, julguei produtivo centrar fogo nos ditos e escritos nos quais as marcas das problematizações relativas à censura e ao cinema foram expressivas, pois isso me ajudou a compreender como aquilo que se apresenta como parte natural da paisagem social e cultural atual foi extremamente controverso – etimologicamente, *controverso* significa justamente aquilo que é objeto de disputa. Ora, durante largo período da história, aquilo que entendemos hoje como natural à censura e ao cinema, com seus respectivos programas teleológicos, não contava com o apoio da certeza de definições e diretrizes sólidas, evidentes, insofismáveis, pois as lutas às voltas do que eles viriam ser ainda não estavam assentadas na incontrovertida neutralidade e objetividade de um modo de ser que passou a não consentir alternativa à medida que se tornava aquilo que é. Em poucas palavras, ali, somos relançados aos momentos onde os sujeitos experimentavam o *choque térmico político* da variação brusca de perspectivas. A afirmação de que a luta do trabalho genealógico é contra o ser» é a consequência inevitável da hipótese foucaultiana de o que se encontra na raiz do conhecimento serem «centelhas»¹³⁴ produzidas no encontro entre duas espadas. Eis o ponto central: as centelhas – o resultado da luta – não têm a mesma natureza das espadas – o instrumento com o qual se faz a luta. As centelhas não nos reenviam ao episódio da descoberta da verdade. Remetem-nos às batalhas e às relações estratégias que produzem efeitos de verdade uma vez encerradas. Sob nossa perspectiva, o conhecimento é, pois, efeito de superfície de uma série de lutas e embates que se escondem por sob a saia da verdade. De tudo isso, não se segue que o momento da luta anterior ao triunfo da verdade dispense o recurso ao saber, como se a sobredita saia fosse uma espécie de ideologia que dissimulasse a realidade de setores da vida social imediatamente transparentes ao conhecimento. Da argumentação foucaultiana, decorre apenas a afirmação da existência de focos de experiência

¹³³ Idem, p.23.

¹³⁴ Idem, p.22.

nos quais a possibilidade de estabilização do ser – inerente à atribuição do estatuto de verdade – sofre enorme concorrência de forças contrárias à sua fixação. Isto é, existem focos de experiência na história ricos na explicitação da problematização que antecede a naturalização subsequente que dá forma ao ser. Assim, refazendo a travessia dos focos de problematização envolvendo censura e cinema, deparei-me com períodos da história profundamente marcados por uma intensa inquietação em torno desses eixos de investigação. Períodos-perguntadores, portanto, grávidos. O que é o cinema? E a censura? Como eles funcionam? Até onde é necessária a censura? A censura favorece a arte? Em que sentido? O irrequieto período da ditadura foi definido pelo próprio Salazar como um momento histórico de experimentação política radical, ou, em termos brasileiros, o período da ditadura foi o momento privilegiado de «conflagração espiritual»¹³⁵:

São hoje vulgares em livros, revistas e jornais estrangeiros largas e elogiosas referências ao que se chama comumente a experiência portuguesa [...] No formidável laboratório que está sendo o mundo do nosso tempo, com a crise geral dos sistemas políticos do século XIX e a necessidade de adaptação às exigências novas da economia e da vida social, podemos orgulharmos de [...] contribuirmos sèriamente com as nossas idéias e realizações para esclarecer problemas e dificuldades que pesam angustiosamente sôbre os Estados.¹³⁶

O Estado representava tão somente um dos tantos laboratórios sociais de regulação da conduta. Para Didonet, a importância da década de 1950 vinha do fato de ela ter sido a ocasião em que foram discutidas «as regras que regem a crítica cinematográfica»¹³⁷ e em que as autoridades ligadas ao cinema viram-se compelidas a «expor princípios gerais» e «atitudes fundamentais»¹³⁸. Como dirá Glauber Rocha, alguns anos depois, «a década de 50 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro»¹³⁹. Em suma, o método genealógico em curso não pretende reconstituir exaustivamente o *mapa mundi* dos eventos transcorridos no período das ditaduras, como se eu tivesse pretendido retratar a totalidade dos eventos transcorridos ao nível da censura e do cinema. Antes, empenhei-me no rastreamento dos modos pelos quais determinadas experiências da atualidade envolvendo a imbricação entre censura e cinema foram em um momento e um espaço específicos inventadas em função de determinados objetivos políticos específicos que continuam a operar no presente. A palavra experiência vem de *experientia*, composição do verbo *peri* (tentar, experimentar) com o prefixo *ex* (movimento

¹³⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1936.

¹³⁶ ANTT. Discursos, 1948, Vol. I, p. 15.

¹³⁷ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.97.

¹³⁸ Idem, p.100.

¹³⁹ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.71.

para fora). Experiência poderia ser entendida, pois, como sondar, testar, ensaiar para fora do perímetro. Justamente o alvo do presente gesto genealógico: acontecimentos ou «focos de experiência», que transbordaram o perímetro espacial e temporal de sua ocorrência, tornando-se condição de possibilidade para experiências subsequentes. Por isso, a genealogia subordina a questão «o que foi a censura e o cinema nas respectivas ditaduras?» a outra, a saber, «o que exatamente as ditaduras brasileiras e portuguesas inventaram em sua época, a despeito de terem tais invenções relevância ou não para a formatação das condutas dos homens de então, que não apenas se prolongaram até o presente, mas que principalmente se tornaram o modo principal e hegemônico das práticas de regulação do cinema na atualidade?». Ou ainda, nos próprios termos de Foucault:

Parece-me que a aposta, o desafio que toda história do pensamento deve suscitar, está precisamente em apreender o momento em que um fenômeno cultural, de dimensão determinada, pode efetivamente constituir, na história do pensamento, um momento decisivo no qual se acha comprometido até mesmo nosso modo de ser sujeito moderno.¹⁴⁰

Vê-se bem como aquilo que Foucault entendia por história do pensamento guardava diminuta semelhança com duas outras modalidades de endereçamento ao passado: a história das representações e a história das ideias. Nos dois casos, o problema do descortinamento das condições de possibilidade de algo como representações ou ideias sequer se põe. Nesse sentido, essas perspectivas abster-se-iam da adoção de uma postura propriamente crítica, isto é, um programa de investigação marcado pela vontade de embate das condições formais de possibilidade a partir das quais algo como representações ou ideias foram constituídas. Assim, as duas correntes de pensamento estariam marcadas pela ausência do *a priori* e da tematização das linhas de força que estão na base da constituição daquilo que nós entendemos como o real – seja o real entendido como as coisas de que o pensamento seria a representação, seja como o conjunto de ideias que os sujeitos transportariam consigo.

¹⁴⁰ FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins fonte, 2006, pg.13.

FILIAÇÕES TEÓRICAS

Estamos às voltas com o problema dos referenciais teóricos e metodológicos balizadores da presente trajetória de pesquisa. Incontroveravelmente, as reflexões do pensador Foucault estão na base de sua confecção. Mas, para começar a falar de Foucault, ou, melhor dizendo, para começar a falar da apropriação que fiz dele, tenho de iniciar pela consideração do livro sem o qual o presente trabalho não teria os contornos que tem, mais especificamente pelo funcionamento da estrutura panóptica descrita no livro *Vigiar e Punir*¹⁴¹. Sob minha perspectiva, a descrição do panoptismo foi assaz útil na medida em que me auxiliou a pensar mais a respeito dos procedimentos de governo cuja destreza consiste em pôr os sujeitos em contato com objetos – uma torre, por exemplo – dotados da capacidade de produzir sistemas reflexivos nos sujeitos ligados a formas de representação de si e do mundo que os remetem para as expectativas de comportamento da(s) autoridade(s) ausente(s). Aqui, vale uma precisão. Não é porque estava impedido de ver a autoridade com os próprios olhos, nesse caso, a figura dentro da torre, que o prisioneiro governado pelo panóptico passava a recorrer, então, e somente então, ao seu sistema reflexivo que o forçava a se reportar a qualquer coisa a mais do que lhe era dado ver, como se houvesse uma outra forma de contato com as coisas que, imune a obstáculos, isto é, a torres, suscitasse representações que se esgotariam na captação pura e simples do objeto. Disso, segue-se que não era porque havia uma autoridade oculta escondida por detrás da torre que o prisioneiro pensaria na possibilidade de estar sendo vigiado por uma autoridade dentro da torre. Era a própria representação da torre que havia sido pensada como meio de levar o prisioneiro a inscrever a figura da autoridade dentro da torre.

A aposta genealógica da qual o presente itinerário de investigação é tributário é que seria possível o rastreamento da constituição histórica de «objetos discursivos» expressamente montados e circulados com o intuito de produzir sistemas de representações, ou, se quisermos, sistemas de associações que têm a particularidade de produzir nos sujeitos um modo de governar-se em concordância com às expectativas da autoridade ausente. O panóptico é,

¹⁴¹ Foi com Platão que se deu o primeiro estalo a respeito das considerações que se seguem. Ao empreender a análise das estruturas de determinação dos seres, sobretudo por meio da reiteração da interrogação «o que é?», Platão buscava insistir na ideia de que nenhum ser constitui-se num regime de determinação isolada, mas numa multiplicidade de nexos de envolvimento que não são apenas adjetivos ou supervenientes à montagem do objeto em questão, mas constitutivo de sua identidade. Por exemplo, ao responder que a justiça é o princípio último de todas as coisas, o interlocutor de Platão deixava de lado que, para responder sobre o que é a justiça, tivera de recorrer a uma série de termos que nada tem a ver com a justiça. Enfim, Platão buscava mostrar, assim, o caráter extrovertido de nossas definições. Do mesmo modo, com o conceito de síntese a priori, Kant sugere que a síntese é uma operação original, e não derivada, tentando provar, desse modo, como a mais pequena representação é já um sistemas de relações, um cosmos. Não à toa o estruturalismo será chamado de kantismo sem sujeito transcendental.

portanto, inestimavelmente mais que a descrição de um projeto de arquitetura. É a imagem mais bem acabada de um modelo de condução de condutas passível de ser performatizado por diferentes dispositivos e pelas mais variadas instituições interessadas na promoção de formas de autogoverno específicas e calibradas para atingirem determinados objetivos políticos. É isso o que significa, a meu ver, a subordinação das reflexões epistemológicas à genealogia do poder: a subordinação da focalização dos sistemas fornecedores de esquemas de ligação, disjunção e hierarquização entre representações que organizam a experiência que temos dos fenômenos – incluindo a de nós mesmos – ao problema da regulação do comportamento dos sujeitos. É a famigerada tríade foucaultiana que liga a formação dos saberes, a normatividade dos comportamentos e a constituição dos modos de ser do sujeito (saber/poder/si) que tive em vista. De posse do método genealógico e apoiado nesse triplo eixo analítico, pude abandonar a nação de objetos que pré-existiriam no real sem a necessidade da postulação de um sujeito a-histórico dotado de faculdades *a priori* a partir do qual a construção de representações orientadoras da conduta dos sujeitos seria inteligibilizável. O privilégio das considerações do sujeito e suas representações de si e do mundo em detrimento à hipostasiação da coisidade da coisa como fonte explicativa da formação do pensamento não dependeu da fixação de habilidades apriorísticas do entendimento. Antes, o que se quis ou foi a análise do sujeito como resultado de práticas sociais produtoras e inculcadoras de «sistemas de representação» montados e pensados para operarem nos subterrâneos da consciência, fornecendo, silenciosamente e sem problemas, as coordenadas de ação responsáveis pela formação de novos tipos de sujeito. Leitor atento de Foucault, Deleuze sentenciava. A «obsessão de Foucault é o duplo». E continuava: «o duplo não é nunca uma projeção do interior», «é sempre uma dobra do de fora». Em suma, se o sujeito descrito por Foucault projeta e inventa mundos e deuses à semelhança de Feuerbach, para o pensador francês, o sujeito não é nunca ponto de partida das representações elaboradas dentro de si, mas a espuma reflexiva de práticas históricas situadas no tempo e no espaço. Foucault propõe-nos, portanto, um *a priori* histórico sem sujeito fundador.

A oposição maior entre Foucault e Kant – o pai do conceito de *a priori* – radica na localização da *sede* do *a priori*. Para Kant, o *a priori* é uma estrutura transcendental localizada no aparato cognoscitivo dos sujeitos em geral, ao passo que, para Foucault, são estruturas empírico-transcendentais exteriores às fronteiras do sujeito, estruturas que certamente ganham uma aparência transcendental, pois passam a estar entretecidas nas operações reflexivas cotidianas que balizam as orientações práticas da vida dos sujeitos em multiplicidade de

situações, mas cuja proveniência é empírica e resulta de práticas históricas tão esquecidas quanto naturalizadas. Daí que o *a priori* seja um dado de raiz e desemboque em antropologia, no primeiro caso. Daí que ele seja uma construção histórica e desague na morte do homem, no segundo caso. Fica claro, então, o motivo pelo qual a análise das experiências históricas envolvendo o cinema, a censura e a educação ter centrado auscultação nos objetos discursivos suscitadores de programas reflexivos historicamente fabricados e constitutivos do modo de ser dos sujeitos.

O que nos interessa é a história do pensamento. Não cremos que haja, de um lado, a análise dos comportamentos, e, de outro, a história das ideias. Para nós, há pensamento por toda parte. Em um casamento do século XVIII, em que o marido bate em sua mulher, ou as crianças buscam sua liberdade como podem, há um sistema de representações.¹⁴²

A crença de Foucault residia na aposta de haver «pensamento na filosofia», «num romance», «numa jurisprudência», «no direito», até mesmo «num sistema administrativo» e «numa prisão»¹⁴³, e em todos os momentos, pois os comportamento, as atitudes e as práticas pessoais seriam, sempre e inelutavelmente, «habitadas por um pensamento»¹⁴⁴:

Em todas as épocas, a maneira como as pessoas refletem, escrevem, julgam, falam (mesmo nas ruas, nas conversações e escritos mais cotidianos), inclusive a maneira como as pessoas experimentam as coisas, como sua sensibilidade reage, toda a sua conduta é comandada por uma estrutura teórica, um sistema, que muda com as idades e as sociedades, mas que está presente em todas as idades e em todas as sociedades.¹⁴⁵

Nesse sentido, os sistemas de representação dos espectadores sobre si e sobre cinema não advieram da coleção de experiências sucessivas e avulsas extraídas do contato direto com a realidade, como se as representações do espectador fossem montadas em regime de ineditismo a cada novo contato com as realidades envolvendo o cinema, pois há uma intrínseca dependência entre os sistemas de representação disponibilizados para os sujeitos na compreensão dos fenômenos cinematográficos e as estruturas de saber internalizadas que não passavam pelo grau de abertura do sujeito diante da coisa fílmica. Por isso, ao falar sobre as experiências pretéritas envolvidas na constituição do modo de ser do espectador, não tenho em mente a redescoberta de experiências imediatamente transparentes e acessíveis, mas, precisamente, focos de experiência em que estavam em processo de montagem sistemas de

¹⁴² FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos VIII**: segurança, penalidade e prisão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p.242.

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos VII**: arte, epistemologia e historia da medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p144.

¹⁴⁴ Idem, 257.

¹⁴⁵ Idem, 147.

representação balizadores da construção do que os espectadores a pouco e pouco foram levados a reconhecer como a realidade de si e do cinema. Assim, as experiências de formação do ser do espectador nunca compareceram na qualidade de redutos marcados pela ausência de teses e pressupostos teóricos. Com efeito, a eliminação da hipótese de uma realidade virginal esvaziada de toda e qualquer rede de pressupostos teóricos vai no sentido da afirmação cara ao presente itinerário investigativo de o interesse prático dos espectadores e produtores de narrativas fílmicas ter requerido inevitavelmente o interesse cognitivo, como se as práticas dos agentes envolvidos com o cinema fundassem uma não indiferença relativa aos saberes de que se valiam para a orientação nas mais diversas experiências com o cinema. Com isto, quero dizer que o interesse prático dos espectadores e produtores de narrativas fílmicas não tinha efeito restritivo sobre o conhecimento de si e dos outros, incluindo o cinema. A distinção entre saberes e práticas só teria sido possível pelo apagamento do valor de diagnóstico inerente aos saberes, o que suporia sujeitos dotados da capacidade de governar-se pelas searas cinematográficas de maneira automática e, por isso mesmo, livres da petição da vontade de saber.

Por último, é preciso notar que a abordagem de programas reflexivos conduziu-nos, inevitavelmente, a trazer à baila o problema da linguagem. Eis o ponto pacífico que reúne Foucault e Kant, mas também autores como Nietzsche e Platão, a saber, a aposta no caráter referencial da vida e na ideia de os sujeitos serem acontecimentos reflexivos inelutavelmente condicionados por enquadramentos referenciais. A menção aos imponentes gigantes do pensamento filosófico não nos deve levar a supor que os referenciais mobilizados para dar conta das formas de reflexividade produzidas no encontro entre cinema e censura seguiram os ditos dos autores consagrados, já que o que me ocupou foi o acompanhamento de práticas empíricas muitas vezes dotadas de baixíssimo grau de formalização epistemológica mas de grande força política. Como certa vez observou Foucault, a história do pensamento não é redutível à história da filosofia. Tendo isso em conta, teve cabimento a consideração dos enunciados relativos ao cinema independentemente dos seus respectivos graus de formalização. Salvo raras exceções, sequer os ditos pensadores menores, críticos dedicados a escrever em revistas de cinema e dirigentes cineclubistas preocupados com a publicação de folhetins cineclubistas, foram tomados como autores, ao menos não no sentido de recuperação da totalidade de suas considerações a respeito da censura e do cinema. Por exemplo, ao deparar-me com fragmentos de reflexões extraídos do livro de um crítico afamado em boletim cineclubista, não retornei ao livro a fim de verificar o sentido original das palavras e dos

enunciados no interior da economia do texto de onde fora retirado, mas tentei perceber quais os novos sentidos e objetivos estratégicos que tais dizeres fragmentários ganhavam quando reinseridos em novos suportes discursivos compostos por miríades de vozes de proveniências diversas. A polifonia de vozes suposta neste gesto metodológico não apenas pôs lado a lado discursos dotados de estatutos assimétricos – a reflexão de um crítico de cinema ao lado da declaração de um membro cineclubista –, mas também fontes heterogêneas, pouco afins à primeira vista. A formação deste caldeirão discursivo não se fez à toa. Boa parte dos atores sociais ligados ao cinema participaram em diversos níveis das redes cinematográficas brasileira e portuguesa. Por exemplo, Vinicius de Moraes trabalhou no roteiro de *Orfeu Negro*, laureado com o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1959, compôs trilhas, fotografou; Moniz Viana, além de crítico, foi diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio e curador de mostras de cinema, produziu e dirigiu filmes; António Lopes Ribeiro foi crítico, mas também diretor, produtor de cinema e apresentador de televisão; José Leitão de Barros fez filmes, foi professor e dramaturgo.

Já nos primeiros capítulos, ficará bastante evidente que o cinema não foi abordado pelo viés do seu desenvolvimento interno, isto é, pela via da narrativa do paulatino apuramento da atividade cinematográfica, na medida em que me vali de saberes provenientes de inúmeros campos do tecido social, com agentes e vocabulários específicos, a partir dos quais levantei hipóteses acerca dos processos históricos de constituição do cinema. A partir deste gesto analítico, procurei, pois, afastar-me de uma história interna do cinema, ao pôr em evidência os vetores de força excêntricos a sua autocompreensão atual, na esperança de o cinema poder ser perspectivado como objeto resultante de técnicas extracinematográficas. Isto não significa que o cinema tenha sido tomado como simples epifenômeno de outras esferas sociais. Em capítulos mais adiantados, a partir da análise de obras do cinema português, tentei mapear certos efeitos sociais provocados pela irradiação das imagens em movimento, buscando, então, afastar-me das teorias do reflexo, que só conseguem contornar essa modalidade de história interna do cinema pelo apagamento da dimensão produtiva de realidade dos afazeres cinematográficos. Em suma, meu objetivo não foi outro senão o de estabelecer proveniências não cinematográficas como princípio de explicação do funcionamento interno do cinema e efeitos políticos excessivos em relação ao enquadramento cinematográfico que só foram historicamente possíveis pelo grau de ressonância do cinema. A abordagem do cinema como objeto resultante de processos históricos e como técnicas

responsáveis pela constituição de novos objetos arrebatou-me absolutamente vital para o alargamento e sofisticação da compleição do rosto do cinema na atualidade.

OBJETO

A fim de levar a efeito uma «história do presente», cumpre levar adiante e ao fim a reformulação foucaultiana, fruto da inversão de um célebre axioma de Claus Von Clausewitz, que afirma que a «política é a continuação da guerra por outros meios».¹⁴⁶ O próprio Salazar só defendia o caráter improdutivo da violência em virtude da possibilidade de obter «os mesmos fins por outros meios».¹⁴⁷ Era o que Salazar mencionava ao levantar a possibilidade de uma eventual dissolução da censura Estatal:

E quanto à censura... – ousou insinuar. Se é possível por imposição do meio social, da educação dos indivíduos e da auto-disciplina da Imprensa, chegar à compreensão e realização do interesse geral sem intervenção da autoridade, não há razão para existir a censura.¹⁴⁸

Não se trata de inverter os sinais e de afirmar, à contramão dos dizeres de boa parte das historiografias portuguesa e brasileira, que esferas sociais raramente associáveis à censura – à semelhança das escolas e do cineclubismo – teriam estabelecido cumplicidades secretas com os poderes ditatórias e econômicos contra os quais seria suposto guerrear. O gesto genealógico exige, no entanto, o abandono de narrativas teleológicas que nos induzem a acreditar, de maneira aproblemática, que o gênio, a ignorância e outros tantos dispositivos de poder circulados nas escolas e nos cineclubes representariam tão somente invariantes históricos frente aos quais nada nos restaria a fazer senão militar pela concretização de suas potencialidades, sempre balsâmicas, impedidas de realizarem-se plenamente por ditames históricos de natureza econômica ou política. Nesse sentido, vale a pena trazer à baila as palavras de Foucault, pois elas calibram o tipo de endereçamento à história do qual o presente percurso de investigação é signatário e herdeiro:

A humanidade não progride lentamente, de combate em combate, até uma reciprocidade universal, na qual as regras substituiriam, para sempre a guerra; ela instala cada uma dessas violências em um sistema de regras, e prossegue assim de dominação em dominação.¹⁴⁹

¹⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.23.

¹⁴⁷ ANTT. O exército e a Revolução Nacional. Discurso aos oficiais do Exército, 28 de maio de 1932, Vol.I, p.142-145.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.270.

Não obstante as diferenças em relação aos meios empregados para corporificar a censura, urge não perder de vista os efeitos últimos de toda a censura, qual seja, a afasia da potência contestatória dos sujeitos contra as autoridades instituídas e reconhecidas como legítimas. É o que dizia taxativamente o diretor de cinema português Salvato Teles de Menezes ao dar o seu depoimento na revista *Arte*. Segundo ele, ao fim das discussões que puderam ter lugar sobre a censura no governo Salazar, o pensamento dos intelectuais, incluindo o dele, claro está, poderia impecavelmente ser resumido pelas palavras proferidas pelo poeta francês Théophile Gautier, um dos precursores da vontade de arte pela arte:

Soltei a liberdade. As obras boas combaterão às más. Não admitais outra censura que não seja a opinião pública, que, evidentemente, é um censor severo e contra o qual não se pode dizer nada.¹⁵⁰

Reescrita por Napoleão Moniz Freire, ator e diretor no departamento de teatro da Guanabara, a máxima de Gautier desaguava mais ou menos na mesma foz em terras brasileiras:

A liberdade de expressão sofre, às vezes, censura. Acontece que, existindo a liberdade de pensamento e a de opinião, não será a censura que irá eliminar a idéia. Uma idéia só poderá ser eliminada quando voar e sofrer o embate da dignidade. Nunca será eliminada pela censura, que somente cria hipocrisias.¹⁵¹

O Jornal do Brasil passava a defender que a «verdadeira censura» era a do «gôsto»¹⁵². E Ariano Suassuna, glosando Raquel de Queirós: «a censura deve ser exercida no plano da cultura e não no plano policial»¹⁵³, para então concluir: «devemos, sim, contratar educadores para assessorar os censores». Ora, não há dúvida de a censura ter teimado em «usar o método mais fácil»¹⁵⁴, a saber, a «tesoura», nos idos das ditaduras. Não teria havido, no entanto, outros métodos mais complexos que sequer seriam lidos e entendidos como censura apesar da coincidência de efeitos? Daí a pergunta: a censura teria desaparecido completamente do horizonte da contemporaneidade ou teria sido a ideia que temos da censura a arrefecer no presente? Por ora, não há como o saber. O que sabemos é que não se fala das ditaduras sem mencionar, nem que seja em nota de rodapé aligeirada, para não dizer estereotipada, a presença das dinâmicas de censura, ou, o que dá no mesmo, as formas de resistência a ela.

¹⁵⁰ MENEZES, Salvato Teles. Mesa Censoria 3. **Revista Arte** 7, 1992, p.42-49.

¹⁵¹ Cinemateca do MAM, 1968.

¹⁵² Cinemateca do MAM. Auto do Censor censurado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de março de 1968.

¹⁵³ Cinemateca do MAM. Dom Marcos vê arte com liberdade mas lembra que o homem não é ainda livre. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 de março de 1968.

¹⁵⁴ Cinemateca do MAM, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1968.

Com a inversão da máxima de Clausewitz, não se trata de dizer que toda a realidade cultural presente estaria ainda dominada pela censura. Antes, o que está em jogo é a possibilidade da aproximação entre realidades raramente avizinhas, como a política e a guerra, a educação e a censura, evitando a alternativa entre total desaparecimento ou absoluta continuidade da censura, a esquivar-se da reprodução das narrativas que as instituições constroem a respeito de si:

Quando a Revolução brasileira, iniciada em 1930, atingiu o ápice do seu desenvolvimento e estruturou o edifício do Estado Nacional, o mundo se encontrava no ponto de intersecção de duas idades – a que se desmorona, encerrando um ciclo de erros e de crimes, e a que se inaugura, tumultuosa e fecunda, ao impulso da Civilização e da Justiça.¹⁵⁵

Em jeito de conclusão, posso afirmar que o presente itinerário investigativo visa perseguir a hipótese afiliada à proposição foucaultiana da produtividade do poder. Isto significa dizer que o objeto de investigação foi sendo construído à medida que nos voltamos menos para as táticas e estratégias constritivas do poder e mais para as formas produtivas de problematização do espectador que os convocaram, em diferentes períodos e a partir de diferentes instituições, a tanto se elaborarem quanto se transformarem, com vistas a adequarem-se às modalidades de ser espectador socialmente ofertados e valorizados. Tenho plena consciência de que a aproximação entre a censura oficial estatal e as políticas estético-pedagógicas cineclubistas soará descabida, a despeito do esforço de imaginação política obrado à luz do crivo genealógico. Todos nós, espectadores, estejamos conscientes ou não, somos herdeiros das grades de leitura forjadas entre a década de 1930 e 1950 – o arco temporal balizador do presente trabalho de pesquisa. Com isto, alego que a dicotomização entre censura e educação ainda hoje veiculada por nós pertence à disposição do mobiliário cognitivo construído pelas mais diversas autoridades, desde o Estado, passando pelos críticos de cinema, até os cineclubistas em geral. Por exemplo, o estranhamento diante da hipótese de que se pode rediscutir, em nova chave de leitura, a imbricação entre cinema, censura e educação resulta do paulatino processo de naturalização e interiorização da fraseologia cineclubista assentada em aproximações e separações que, durante longo período, reclamavam explicações; exatamente o feito de Didonet, ao levar a cabo o esmiuçamento da diferença entre censura e orientação moral:

Negativamente, excluimos do conceito Censura, a orientação moral, de origem confessional, dado com relação aos filmes já produzidos e em

¹⁵⁵ Cinemateca Brasileira. A imprensa e a propaganda no quinquênio 1937-1942.

circulação. Tal trabalho de orientação ou classificação moral dos filmes, nada mais é do que uma crítica ou apreciação sob determinado aspecto, não envolvendo suspensão material da exibição de um filme, nem exclusão física da sala de espetáculos, de um determinado público, nem corte na película e muito menos correções prévias na narrativa.¹⁵⁶

Como tantas outras ponderações na mesma direção, a censura costumava ser inteligibilizada a partir de definições negativas. Vale a pena notar como a «orientação moral» tinha a particularidade de pretender tomar as rédeas do cinema sem qualquer tipo de modificação direta do material fílmico, excluindo de suas operações interventivas as ações relativas a produção, circulação e exibição. Na ausência de reparos diretos dos pilares do campo cinematográfico, o que restava aos capitães da cultura cinematográfica exceto a intervenção sobre a relação do espectador consigo? Em outras palavras, descontado o âmbito de produção, circulação e exibição, o enfoque dos mediadores não poderia ter sido outro que não a constituição e regulação de sistemas de apropriação de cinema a serem inculcados nos espectadores em formação. As páginas que seguem estão divididas em dois grandes momentos. Grosso modo, a primeira parte da tese consagra-se à análise da constituição do espectador. E, no entanto, não se trata do espectador de cinema, pois o objetivo, ali, consiste em mostrar, precisamente, que ele não existia nas décadas de 1930 e 1940. Isto é, o espectador que assistia ao cinema não era ainda espectador de cinema. E é justamente a constituição do espectador de cinema que entrará em cena na segunda parte da tese.

ROTEIRO DE ESCRITA DA TESE

Depois de, na introdução da tese, tentar esboçar em linhas gerais o quadro político do Brasil e de Portugal na alvorada da década de 1930 – no interior da qual se inscrevem processos múltiplos de constituição do ser do espectador e da experiência cinematográfica, bem como a de explicitar a pertinência da decisão metodológica de levar a cabo uma história cruzada entre ambos os países – a sua I parte tem início com um *primeiro capítulo* que visa realocar o modo de inteligibilização da censura e que busca argumentar como suas dinâmicas não apenas não se restringem ao aparato estatal como, também, não se reduzem à produção de efeitos negativos na estruturação da conduta dos sujeitos.

O *segundo capítulo* é dedicado a refletir sobre a entrada do cinema na esfera do pensável. Diversamente do que tendemos a supor à primeira vista, não foram os artistas o alvo primeiro

¹⁵⁶ Cinemateca Brasileira. Instituição e prática da censura cinematográfica, por Humberto Didonet. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 20 de abril de 1958.

das autoridades responsáveis pela regulação da experiência cinematográfica, mas os riscos que o cinema representava para o desenvolvimento normal da criança. A hipótese aqui em causa é a de o cinema só ter adquirido lugar na agenda pública fabricando e espraçando o medo dos efeitos do cinema sobre a conduta da criança-espectador.

O *terceiro capítulo* é consagrado ao estudo dos efeitos da entrada do cinema na escola para a reorganização da experiência cinematográfica em geral. Ainda que o cinema não tenha sido pensado pelas autoridades escolares em termos estéticos, pois o que se achava ali em jogo era o filme como instrumento de maximização pedagógica do lazer das horas de ócio, tentei mostrar de que modo o ambiente escolar foi a primeira ocasião histórica na qual as autoridades se empenharam na atribuição de processos cognitivos ao ato de recepção fílmica. Isso significa que o aluno-espectador representou o primeiro esforço de dar valor positivo ao ato de assistir à obras fílmicas.

O *quarto capítulo* é consequência do anterior. Após deparar-me com o cinema escolar como vetor de estruturação da conduta dos sujeitos durante o lazer das horas de ócio, vi-me obrigado a recuar no tempo para compreender com mais afinco os tipos de regulação do ócio que funcionavam antes da invenção do cinema. Nesse passo pude levantar algumas hipóteses a respeito da gênese da substituição das autoridades policiais pelas ligadas às atividades de cunho estético na determinação da experiência do ócio, com o intuito de argumentar como este foi antropologicamente tão importante para a constituição dos sujeitos quanto o trabalho.

Do *sexto* ao último *capítulo* da I parte, prossigo na análise dos desdobramentos dessa paulatina substituição das autoridades policiais pelas artísticas, consubstanciada no aparecimento do cidadão-espectador. A minha ideia nesses sucessivos passos é vincar o fato de diversas autoridades vinculados ao Estado brasileiro e português terem visto no cinema exímio disseminador de ideais reguladores que incitavam a formação de modalidades de autogoverno específicas, cujo Cinema Ambulante representou

A II parte desta tese é constituída pela auscultação dos processos históricos de formação do ser do espectador-de-cinema, sobretudo a partir de 1945. O primeiro *capítulo* da II parte tem a ambição de mostrar de que modo o nascimento dos cineclubes no Brasil e em Portugal foi inseparável da escolha do modelo do amador de cinema em detrimento ao cinema amador,

contrariando as teses economicistas que alegam ser a dimensão econômica a única a qual se deve pedir contas pelo aumento ou declínio da produção de narrativas fílmicas.

Do *segundo* ao *sexto capítulo* da II parte, tenho como propósito o ressaltar as clivagens entre a formação do cidadão-espectador e a do espectador-de-cinema, especialmente pela tematização do modo pelo qual este foi sendo obrado a partir das políticas estético-pedagógicas ofertadas no interior dos cineclubes, políticas estas que apostavam na formação do espectador, desde seus ódios até seus gostos, como ponto de partida para a reconfiguração dos afazeres cinematográficos em todos seus níveis.

Do *sétimo* ao *nono capítulo*, passo a focar discursos e técnicas que informavam direta e positivamente a conduta do espectador-de-cinema, nomeadamente pela elaboração de uma semiótica do corpo, mas também, e sobretudo, pela estruturação das operações cognitivas que o espectador-de-cinema poderia e deveria se valer antes, durante e depois do ato de recepção de filmes.

Do *décimo* ao penúltimo *capítulo*, consagro-me à exposição do estreito vínculo entre a organização da conduta do espectador-de-cinema e a estabilização do estatuto do cinema arte, buscando, dessa feita, evidenciar a hipótese de o cinema arte não ter resultado do mero aprimoramento das qualidades das narrativas fílmicas, pois dependeu em larga medida das modalidades de endereçamento ao cinema criadas pelos cineclubes e internalizadas pelo espectador-de-cinema. Dito de outro modo, ao longo dessas páginas foco o modo pelo qual a constituição do ser do espectador foi fulcral na definição de algo como um campo cinematográfico e que este, por sua vez, transporta intenções estratégicas radicalmente avizinhas aos efeitos da censura estatal.

Por fim, o último *capítulo* fornece indicações a respeito do que julgo ser desdobramentos relevantes dos vetores de estruturação da experiência cinematográfica que resultaram desses ditos, escritos e vistos cuja genealogia remonta às décadas analisadas no decorrer do itinerário de investigação que se segue.

I PARTE

VERGONHA DE CENSURAR: A IRRACIONALIDADE DA CENSURA

Em vários momentos históricos, a literatura floresceu sob regimes despóticos, mas, tal como já muitos sublinharam, os despotismos do passado não eram totalitários [...] O que é novo no totalitarismo é que as respectivas doutrinas, além de incontestáveis, são também instáveis. Têm de ser aceites, sob pena de anátema, mas, por outro lado, são sempre suscetíveis de alteração de um momento para o outro [...] o totalitarismo, porém, ao invés de uma era de fé, promete uma era de esquizofrenia. Uma sociedade torna-se totalitária quando a respectiva estrutura se torna manifestamente artificial.¹

Na introdução do seu livro *Princípios da Filosofia do Direito*, Hegel lança a seguinte proposição: «o racional é real e o real é racional».² Foucault apropriar-se-á da identificação entre racionalidade e realidade não para fixar novas meditações de cariz ontológico, mas para contornar a ideia de irracionalidade amiúde anexada à leitura de certos acontecimentos históricos e evidenciar como mesmo acontecimentos bárbaros e violentos – à moda dos suplícios descritos em *Vigiar e Punir* – são animados por racionalidades específicas, que visam a determinados objetivos políticos.

Inexplicável, talvez, mas certamente não irregular nem selvagem. O suplício é uma técnica e não deve ser equiparada aos extremos de uma raiva sem lei. (...) a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, the most exquisite agonies. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos cm a gravidade do crime, o nível social de suas vítimas.³

Para analisar o funcionamento do suplício, Foucault não invoca os desmandos do rei-tirano, tampouco o sadismo gélido do carrasco, traz à baila monstruosidades sem monstros: não é preciso haver monstros para que haja acontecimentos monstruosos. Em suma, trata-se de desmentir a afirmação do desacordo de natureza entre violência e racionalidade:

Meu trabalho não tem como objetivo uma história das instituições ou uma história das idéias, mas a história da racionalidade [...]. A racionalidade é um programa que orienta o conjunto da conduta humana [...]. O mais perigoso na violência é sua racionalidade [...] Entre a violência e a racionalidade não há incompatibilidade. Meu problema não é fazer o processo da razão, mas determinar a natureza dessa racionalidade que é tão compatível com a violência.⁴

¹ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010, p. 53-56.

² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Princípios da filosofia do direito**. São Paulo, Martins Fontes, 2009, p.12.

³ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987, p.31.

⁴ FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos II: estratégia-poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.319.

É sabido que os argumentos aduzidos para a explicação do funcionamento da censura aportam na ideia de irracionalidade pela alegação da inferioridade intelectual dos censores (eles seriam burros), pela animalização (eles não teriam mão, mas «patas»⁵) e pela psicologização (eles ainda não teriam superado os tabus vitorianos). Assim, ao analisar a censura pré-pombalina, presidida então pela igreja católica em 1926, Antonio Ferrão lamenta a «obscuridade e ignorância» em que se restava pela «supressão das obras notáveis e úteis a cultura».⁶ Ora, o plano qualitativo dos conteúdos livrescos importava aos censores. Não faltavam temas proibidos. Consideradas excessivamente eróticas, certas passagens do livro *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, não permaneciam tais e quais, terminaram reformuladas ou suprimidas.⁷ Frequentemente, ombro a ombro com a atenção ao plano temático, despontavam preocupações de estilo. Censor literário durante o período de 1707 a 1736 e membro fundador da academia Real de História, Dom António Caetano de Souza tinha alta consideração por questões estilísticas:

Porque sendo este um tempo em que Vossa Majestade tanto favorece as letras com sua Real proteção não se devem imprimir obras que não sejam dignas de estimação dos eruditos.⁸

E prosseguia:

As palavras descomposturas, despropósitos [...] Ferrabraz de jornal [...] são palavras impróprias de um estilo que não deve ser medíocre mas sublime.⁹

Censor entre 1824 a 1829, Agostinho de Macedo, por sua vez, dizia que:

O opúsculo de que esta petição trata é de tal natureza e tão bem escrito, são tão sólidas as razões, tão bem deduzidos os argumentos, tão manifesta a boa fé e tão castigado o estilo, que eu o desejaria ter feito.¹⁰

Desprezo pelo saber? Que Dom António Caetano de Souza baseie seus pareceres no pressuposto de a cada tema ter de corresponder uma forma de expressão adequada, crença radicalmente cercada de restrições nos séculos XIX e XX, não o transforma cavalo de forças da ignorância. A julgar pelo que se vê nesses pareceres, os censores pareciam ser grandes admiradores das letras e possuírem elevadíssima formação intelectual. Isto nos leva a repensar

⁵ Cinemateca do MAM. censores, tirem a pata de cima do teatro e do cinema. **Correio da manhã**, Mário pedrosa, 24 de março de 1968.

⁶ FERRÃO, António. **A censura literária durante o governo pombalino**: subsídios para a história do pensamento em Portugal. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p.37.

⁷ DE PINHO, Sebastião Tavares. **Critérios e Métodos de censura na edição dos piscos d'os Lusíadas de Camões e no poema de Senectvte de Lopo Serrão, de 1579**. Ponta Delgada: Universidade dos açores, 1984.

⁸ RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p 52.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p.55.

se teria sido, de fato, o desconhecimento da qualidade dos escritos de autores como Voltaire, que estivera na base do interdito da circulação de seus escritos ou se não teria sido, precisamente, a aguda consciência da potência disruptiva de certos escritos o motor dos vetos perpetrados pela Real Mesa Censória. Séculos a frente, a justificativa da prescrição de certos textos glosará quase à risca os dizeres dos censores católicos. Contra o professor Jairo de Carvalho, o juiz brasileiro Alberto Gusmão saía, em 1965, em defesa da proibição dos textos de Eça de Queiroz, Aluísio Azevedo, Érico Veríssimo, Jorge Amado, sem deixar de reconhecer, contudo, o valor de «obra de arte» dos livros desses grandes autores:

O ilustre professor Jairo de Carvalho pensa e fala como poeta e não como educador, o que é perigoso. Não se pretende renovar a velha discussão em torno do obsceno e concluir como concluía Emílio Zola: os livros obscenos são apenas os mal escritos [...] O verdadeiro, o moderno educador, não entra nessa discussão pois encara a manifestação artística do ponto de vista da utilidade social [...] Adota, em educação, orientação pragmática e faz censura para fins pedagógicos, aplicando o princípio consagrado pela moderna pedagogia: há uma ética e uma estética próprias para menores¹¹.

No século XIX, a sombra do Estado em vias de laicização cobria os textos de Voltaire. No século XX, caberá a pedagogia o mesmo papel:

Fazer uma seleção de pessoas capazes, sobretudo de educadores, para fazer censura. Não precisamos de educadores profissionais, especializados. Queria o que chamam bons, razoáveis pais de família, com responsabilidade, que conhecem os problemas da infância e dos adolescentes. Eu não gostaria de ter críticos teatrais ou cinematográficos na censura. Eles vêm a arte e passam e passam adiante dos problemas pedagógicos, psicológicos ou éticos.¹²

Muita água rolou até a censura passar a ser feita em nome de uma educação psicologizada. Por ora, o que importa é notar o fato de a obscuridade e a ignorância de que fala Ferrão não atingirem os próprios censores, nem os indivíduos portadores de licenças emitidas pelos órgãos de censura. Portanto, vale dizer que certos agentes sociais sobrepunham-se à partilha imposta em seguida aos demais atores sociais, a fim de traçarem a linha divisória entre permitido e proibido. Longe de ser uma falta de destreza intelectual da parte de desengonçados censores religiosos, é preciso ver nesse gesto de partilha um dos objetivos dos procedimentos de censura, a saber, a formação de monopólios de saber. Isto é, a censura religiosa não errava o alvo e condenava, em uma espécie de trapalhada cognitiva, obras notáveis da cultura à fogueira da proibição. Isto talvez explique a razão de obras alinhadas às expectativas do Estado terem sofrido o veto da censura – o ponto de partida das

¹¹ Cinemateca do MAM. Juiz de Menores defende censura no ensino médio, 07 de julho de 1965.

¹² Cinemateca do MAM. **Boletim telepax**, 23 de fevereiro de 1968.

acusações de irracionalismo dirigidas por Ferrão à censura religiosa. Um dos autores a compor a lista dos livros proibidos no governo de Pombal, Voltaire não apenas defendia a legitimidade das religiões (o pensador francês não era irreligioso, era anticlerical), como também a subordinação da igreja aos poderes do Estado, espelhando o ideário político do próprio Marquês de Pombal. Se este era a exata materialização dos escritos daquele, o que explicaria o bloqueio dos escritos do filósofo francês? Certamente, não foi o desconhecimento da qualidade do pensamento de certos autores o disparador das proibições da censura pombalina, tampouco a vontade de libertação e de iluminação da consciência dos cidadãos portugueses atribuídas ao Marquês por António Ferrão, Luiz Soriano e Teófilo Braga, mas a estratégia política consciente de reserva de saberes para poucos, particularmente para o imberbe Estado em vias de laicização. Estamos às voltas de um ponto fundamental. Habituo-nos à consideração da censura como inimiga dos saberes. É a conclusão a que nos reconduzem enxames de livros sobre ela. Na esteira do livro *Os segredos da censura*, poderíamos crer que os censores «sentiam-se felizes por serem estúpidos e ambicionavam moldar o país à sua imagem e semelhança»¹³. Nada mais inexato. Nem Salazar, nem Vargas, muito menos seus representantes oficiais consideravam-se estúpidos. Muito ao contrário. Arrogavam-se porta-vozes únicos de verdades redescobertas pelo olhar desinteressado e despregadas de qualquer interesse particularista. Não à toa, o partido único nunca existiu em Portugal como tal, sendo nomeado de União Nacional e visto como associação «sem caráter de partido» e, para pasmo, «independente» do Estado.¹⁴ A fusão entre soberania nacional e monopólio do Estado também vingou em terras brasileiras a partir da aceitação de a ascensão de Vargas assinalar o advento de uma «revolução sem o exclusivismo das classes»¹⁵, na qual todas as «categorias sociais» teriam sido contempladas pelo abraço de um Estado reestruturado por uma revolução que, não sendo obrado em vista do benefício uma «classe»¹⁶ ou de um «grupo», governava «à margem dos partidos».¹⁷ A hipótese de os censores terem sido promotores da ignorância não encontra apoio histórico, quer diga respeito à Real Mesa Censória, quer à censura salazarista ou varguista. E não apenas pelas justificações dos censores acima citadas, mas também em virtude da concomitância entre movimentos de censura e implementação de projetos educativos. A instituição da Real Mesa Censória

¹³ PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p.12.

¹⁴ DO Ó, Jorge Ramos, **Os anos de Ferro**: o dispositivo cultural durante a «política do espírito». Lisboa: Editora Estampa, 1999, p.33.

¹⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1930/03.pdf/view>.

¹⁶ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/01.pdf/view>

¹⁷ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03.pdf/view>.

caminhou paralela à criação da Imprensa Régia e à reforma do ensino português. Até mesmo antes da entrada em cena do Marquês de Pombal, quando a Inquisição detinha o monopólio da censura, a Companhia de Jesus – essa espécie de milícia catequizadora subordinada à igreja católica – lutou em prol da criação e da disseminação de escolas, a despeito das inúmeras resistências de uma época que não via com bons olhos a essa instituição. Do mesmo modo, as ditaduras portuguesas e brasileiras lutarão pela formação das escolas de massa, sobretudo como meio de dar cabo ao «monopólio da sabedoria»¹⁸, sem contar o fato de o serviço de censura de cinema no Brasil ter sido inseparável da «taxa cinematográfica para educação popular»¹⁹. Em todo caso, a pecha de obscurantista, atribuída aos censores, já tinha caminhado sob o sol. Contra os que maldiziam o controle da imprensa pela igreja católica, acusando os censores de obscurantismo, o autor do livro *Direito contra direito* sentenciava em 1897:

Porém aqui, como nos outros assumptos, a Igreja não aborrece a sciencia, nem tampouco atormenta os gênios humanos, sendo pelo contrário quem os incita, mudando os pulsilames e pequenos em gigantes.²⁰

Após a citação de bulas papais favoráveis à imprensa e relatos de alianças bem-sucedidas entre a igreja católica e os cientistas, o autor desferia o golpe letal sobre a insistência dos que situavam a igreja católica entre os amantes das trevas:

Para que se podesse dizer que o juízo da Igreja sobre a imprensa tyranisa sua liberdade, seria necessário provar que ela não refreia nem dirige simplesmente, senão que lhe nega a liberdade absoluta.²¹

A afirmação de a censura religiosa nunca se ter contraposto à promoção dos saberes, mas ter visado à sua transformação em gigantes, testemunha de que modo os defensores da censura – laica ou religiosa – não se viam na posição de partidários das trevas (não há sequer menção aos mistérios divinos, tão em reflexões de cunho religioso), mas como advogados da verdade divina. Encurtando razões: era o apreço pelo verdadeiro saber divino que guiava os censores da Igreja de Roma; não era uma vontade obscurantista. Em *Breve história da censura literária em Portugal*, acompanha-se de que modo enunciados anticientíficos não eram associados à mentira no parecer de Dom Antônio Caetano de Souza. O materialismo e o ateísmo representavam os cavaleiros do apocalipse a dizimar as condições de eclosão da verdade:

¹⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1941.

¹⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/13.pdf/view>

²⁰ BRAGA, Teófilo. **Obras Inéditas de José Agostinho de Macedo, Censuras a diversas obras** (1824-1829). Lisboa: Academia Real das Ciências, 1901, p.25.

²¹ Idem, p.37.

Quando estes infinitos e incessantes Tratados se empregam em Patologia , Farmácia, Métodos Curativos [...] maior mal fazem ao corpo do que ao espírito. Temos logo uma segura *vade mecum* ao materialismo e ao ateísmo.²²

A vontade obscurantista só existe no olhar retrospectivo que rebate os critérios de validação dos discursos científicos da atualidade sobre os discursos religiosos e projeta, no passado, formas normativas de racionalidade que se pleiteiam capazes de medir, a partir de si, a totalidade dos processos históricos de constituição de enunciados que aspiram à validade. A censura religiosa só poderia, então, ser avaliada longa noite de parlapatões sob a luz canonizante dos discursos científicos contemporâneos. Por sob a irracionalidade da censura, havia, no entanto, mais do que a formação de monopólios de saber. Vejamos. O controle da censura, por exemplo, não se limitava à circulação dos saberes, alcançava os próprios produtores. Vide o «dispositivo de reimpressão» sucessivamente aplicado a Camões. Ao longo dos séculos XV e XVI em Portugal, o célebre poema foi submetido quinze vezes ao crivo da censura – 1572, 1591, 1597, 1609, 1613, 1626, 1631, 1633, 1644, 1651, 1663, 1670, 1702, 1721, 1749. Assim, mesmo livros já aprovados, voltavam a ser submetidos ao escrutínio dos censores no momento da reimpressão, a despeito de a diretriz expressa pela própria Real Mesa Censória apontar o procedimento contrário. Intitulado *Dos exames dos livros, e das fuas diferentes especies*, o artigo VI recomendava:

Duas coizas deverão acautelar-fe cuidadosamente e nos fobre ditos Exames: A faber: A precipitação do Juízo, por fer inimigo do acerto: E a repetição dos exames já feitos, por fer contrário ao bom emprego do tempo, que deve, economizar-fe com a maior diligencia em beneficio da melhor expedição dos mefmos exames.²³

Como é evidente, a ideia que logo se nos assenta quando pensamos o dispositivo de reimpressão tem que ver com o cuidado dos censores na averiguação do risco de qualquer coisa contrária às expectativas do governo pombalino ter passado despercebido pelo pente fino da censura, especialmente no caso de livros com elevado número de edições e de leitores. No entanto, tendemos a não dar atenção ao fato de a retificação da vistoria retrospectiva dar lugar à contestação dos protocolos de legitimação da censura, dada à confissão de falibilidade da máquina censória. Sendo assim, por que a admissão pública de deslizos pertencia à economia do poder de censurar, malgrado seus riscos políticos? Fundamentalmente, porque cumpria um objetivo estratégico assaz valioso, qual seja, a institucionalização da renovação

²² RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p.54.

²³ Biblioteca Nacional. *A REAL MESA CENSÓRIA*, 1768.

da licença implicava a interiorização nos escritores de uma autovigilância ajustada às expectativas do Estado que continuava a funcionar antes e depois de a liberação da publicação do livro ter sido subscrita. Por isso, o incitamento à autovigilância contínua não pode simplesmente ser compreendida como aplicação draconiana de normas e regras de conduta. Antes, a autovigilância dos tempos de Pombal resultava de oscilação e inconstância das regras aplicadas na avaliação e na reavaliação do processo de liberação dos escritos, pois o que era aprovado poderia ser desaprovado em seguida. Mais do que burocratas a prescrever tábuas de conduta inamovíveis e impressas em letras maiúsculas, as usinas censórias produtoras de autovigilância foram possíveis graças à sangria de toda e qualquer fixação normativa e ao desencontro entre os guichês fornecedores de coordenadas de conduta. Enfim, a censura não firmava caça à partida de todos os escritos e escritores, mas deixava supor a ameaça permanente de revogação retrospectiva das avaliações previamente fixadas. A censura poderia nunca chegar às vias de fato. Na dúvida, melhor o escritor seguir o caminho da norma. Isto significa que a hiberpolização do autogoverno dependia da criação ininterrupta de situações em que se viam os escritores forçados ao norteio às escuras, no tocante à observação das regras e a atentar mais a seu comportamento que ao que ia dito nas livros, pois que as sucessivas reavaliações alvejavam um conteúdo que permanecia inalterado. Tratava-se da fabricação de situações no interior das quais os escritores nunca soubessem, com segurança, se estavam dentro ou fora da norma. A apoteose do autogoverno tinha lugar na ordem das coisas exatamente no momento em que a norma poderia ser aplicada de forma totalmente inesperada. Nesse regime de socialização, os escritores eram intimados a manterem consigo uma relação de vigilância sem trégua e a esforçarem-se enormemente para adivinhar as expectativas das autoridades, sem ter em mãos as regras engavetadas que os permitiriam se situarem em relação às expectativas delas.²⁴ É uma enorme simplificação a suposição de a culpabilidade dos processos de julgamento censório terem início ao fim do julgamento. Não se ia do processo de avaliação ao parecer favorável ou desfavorável à livre circulação dos livros. O objetivo era instalar no sujeito produtor de narrativas a experiência de um processo sem termo que o levasse a ver a si como eterno censurado em potencial. Em suma, no momento da reimpressão, a censura não apenas reavaliava os textos, mas também reativava o poder censório. O censor não era apenas um procurador empenhado em analisar as qualidades intrínsecas das obras literárias, era um exibidor da força do Estado. Assim, por meio da renovação periódica das cartas de indulto, o autor ganhava consciência de não ser o

²⁴ Idem.

peso de sua obra o que orientava a pena dos censores. Por mais qualidade e rigor estético que ostentasse a obra e por sobrada admiração que suscitasse nos leitores, o escritor não teria dúvidas a respeito da prevalência das decisões da Real Mesa Censória. O autor não se podia esquecer do enunciado que vinha ao final dos pareceres renovatórios, mesmo naqueles em que a circulação já tivesse sido autorizada: «Podem-se tornar a imprimir [...] e se dar licença para correr», pois «sem ela não correrá».²⁵

A indiferenciação e/ou o esconderijo dos protocolos de avaliação da censura parecem ter sido não tanto o mau fruto da irracionalidade dos censores, mas o meio pelo qual as autoridades concertaram a distribuição dos saberes e o comportamento dos escritores. Ao contrário do que se conta a respeito de Califa Omar²⁶, tanto os censores da Inquisição quanto os da Real Mesa Censória não optaram pela condenação à fogueira da totalidade dos livros ou dos escritores da época, mas deliberaram pela via da administração diferenciada dos saberes, distinguindo os sujeitos que poderiam ter acesso aos livros proibidos (os censores e outros agentes a serviço do Estado) dos que deveriam apenas ter acesso aos livros permitidos (a população em geral), não se tratando nunca de suprimir os saberes e os escritores em bloco, principalmente porque certa pluralidade desarmada de perigos políticos, ainda que «supérflua», era indispensável ao funcionamento da censura. A vanidade de certos saberes favorecia o esconderijo do trabalho da censura e criava certa atmosfera de diversidade e pluralidade que não beliscavam as estruturas de poder. Vai ficando claro como a censura não teve interesse em manter a ignorância de cada cidadão, em particular, para melhor dominar a população, em geral, sobretudo porque a destituição dos sujeitos de qualquer apresentação subjetiva significava a abdicação da gestão política da população, significava deixar nas mãos de outras instâncias sociais a formatação dos processos de subjetivação. A censura pombalina – a primeira modalidade de censura assumidamente laica – visava ligar, antes de tudo, os cidadãos a certos enunciados considerados verdadeiros. Disso, é testemunha o lugar e o valor da incredulidade conferido pelos agentes da censura. A fraqueza da crença era sinal incontestado de enfraquecimento das autoridades. É o que nos diz o padre Diniz da Luz ao divagar sobre o clima de descrença que vigorava no Estado Novo Português séculos depois de promulgada a Real Mesa Censória:

No Estado Novo, a censura foi implacável, muitas vezes estúpida, e não conseguiu mais do que isto: fazer que o povo não acreditasse nos jornais nem nos outros meios de comunicação social [...] muita gente ouvia as

²⁵ Idem.

²⁶ MENDES, João. Mesa Censória 3. **Revista Arte** 7, 1992, p.42-49.

emissoras estrangeiras [...] e assim sabia perfeitamente o que se passava em Portugal.²⁷

A descrença era um mal comparável à heresia. Se esta apresentava claramente oposição aos discursos hegemônicos, aquela abria as portas para toda a sorte de vozes estrangeiras discordantes. Pode-se apurar, a partir da fala do padre português, que a censura não era condenável em si, o que se pedia era o fim de seus excessos, tendo em vista que os «abusos» censórios contribuíam para fazer com que os cidadãos perdessem a «confiança nos jornais», cujo resultado nefasto via-se no «25 de abril».²⁸ A Revolução dos Cravos – o mal a ser evitado – não era consequência da censura, mas efeito do caráter abusivo da censura salazarista e da descrença por ele engendrada. Afinal de contas, por que tanto se fala a respeito da irracionalidade e arbitrariedade das censuras pretéritas, se o grande objetivo delas foi o de atarraxar os cidadãos a certos enunciados cuja pretensão consistia em conter o mundo? Uma primeira resposta é-nos sugerida por Kushnir. Esse autor afirma que se trataria de uma distorção deliberada cujo intuito é garantir a consolidação do fim da censura. Talvez. No entanto, uma passagem do livro de Joaquim Cardoso Gomes faz pensar em desacordo à hipótese acima:

A viragem para a maturidade da organização censória, que fixamos em 1935, é marcada por sinais fugazes de inquietação no sector católico na Assembléia Nacional a propósito das arbitrariedades da censura.²⁹

A denúncia da arbitrariedade da censura – um dos ramos da suposição de sua irracionalidade – vem sendo o grande disparador de mais e mais censura. E o mais insólito é constatar como o denunciismo em vigor não chegou de fora dos muros das instituições censórias, mas vem sendo uma «inquietação» vivida pelos próprios organizadores da máquina. Com sua irracionalidade, a censura tanto produziu: monopólios de saber, faróis de Alexandria que se arrogavam o direito de pensar pelos outros, controle da produção de saberes e do comportamento dos escritores, denúncias, mais censura, o presente trabalho.

²⁷ LUZ, Dinis da. **Coisas da censura e um artigo para inquietar toda a gente**. Angra do Heroísmo: União Gráfica Agrense, 1979, p.13.

²⁸ Idem, p.8.

²⁹ GOMES, Joaquim Cardoso. **Os militares e a censura**: a censura à imprensa na ditadura militar e estado novo. Lisboa: Livros horizonte, 2006, p.127.

EM DEFESA DA INFÂNCIA: O INÍCIO DE UMA PROBLEMATIZAÇÃO E A FORMAÇÃO DA CRIANÇA-ESPECTADOR

O aparato da censura não nasceu com o século XX. Já o cinema foi rebento tardio, cujo aparecimento remonta os finais do XIX. Geralmente, quando pensamos e falamos a respeito dos idos da censura sobre o cinema, tendemos a imaginar o cinema como apenas uma das realidades sociais sobre as quais se fincaram as garras da censura.

Ora, antes de ser censurável, o cinema teve de ser pensável. É a emergência de certa problemática que me interessara, pois, neste capítulo, nomeadamente a análise da entrada do cinema no domínio do pensamento como objeto que poderia e deveria ser pensado. A passagem da indiferença à reflexão acerca do cinema não teve a forma de súbita tomada de consciência, como se certos sujeitos dotados de consciência sem pálpebra tivessem tido a destreza de reconhecer, no início do século XX, o peso próprio do cinema – único motor do deslizamento do cinema para a esfera do pensável – sem esperar o lento despertar de seus contemporâneos. Por isso, neste capítulo, não me ocupei, em absoluto, em averiguar se tais discursos imberbes relativos ao cinema eram verdadeiros ou debitáveis na conta da mentira. Que muitos dos dilúvios e das catástrofes éticas, cognitivas e sociais anexados à disseminação do cinema sejam facilmente reconhecíveis como falsos sob a ótica presente, não é relevante, o fundamental é perceber que tais dizeres foram pensados como «fonte de ação»³⁰.

Não à toa, o primeiro livro publicado pelo Cine-Clube do Porto girava em torno da discussão acerca das relações entre infância e cinema, malgrado a preocupação com o universo infantil não ter ocupado o primeiro plano das atividades cineclubistas, como se verá mais adiante. Sob o título *O cinema e a criança*, o Cine-Clube do Porto reunia e publicava, em 1954, textos anteriormente apresentados. Uma das características dos escritos dedicados ao universo infantil tinha que ver com seu caráter panfletário e com a transformação deles em comícios políticos, cujo palanque tomava a forma de livro. Com isto, não quero dizer que o cunho panfletário remetia à falta de sofisticação argumentativa, tampouco a formas de comunicação dirigidas mais ao coração que a razão, mas à evidente preocupação em fazer das reflexões sobre as imbricações entre cinema e infância assunto corriqueiro, por intermédio da organização de sucessivas *tournées* de apresentação de ideias centrais balizadoras da discussão em causa. Escrito por Ilse Losa, *O papel do cinema na vida da criança*, antes de ser publicado pela editora do Cine-Clube do Porto, tinha ganhado as páginas da revista *Vértice*, *Os menores e o Cinema*, de Manuel Campos Pina, as do *Diário de Lisboa*, *A delinquência*

³⁰ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.31.

Infantil e o cinema, de Maurice Bachet, Henri Michard e Henri Wallon, as do *Écran*. Essas sucessivas campanhas discursivas não conquistavam apenas a atenção dos pais, que estavam longe de ser os únicos equivocadamente descansados a respeito do cinema. O sacudir de ombros estendia-se ao comportamento das autoridades em geral. O Cine-Clube do Porto vinha estabelecendo iniciativas pioneiras, mas:

Áparte essa iniciativa [...] nada se fez no campo prático. E, todavia, tanto pode realizar-se! Para isso basta a adesão completa das autoridades competentes.³¹

Em linhas gerais: o capítulo sobre a infância é a tentativa de rastrear o momento histórico em que as controvérsias e os debates às voltas do cinema começaram a pulsar. Se é correto dizer que a população representou o fim maior estampado nos discursos oficiais das autoridades brasileiras e portuguesas, a população em geral não foi o primeiro ponto de aplicação dos mecanismos de regulação do espectador de cinema. Acima de todas as outras categorias sociais, o Estado e as autoridades fizeram fogo sobre a criança, embora criminologistas, educadores e estadistas empenhados na resolução dos problemas de higiene social tenham também proclamado o cinema como ameaça às históricas, aos ladrões e às mulheres perdidas. Em todo caso, não foram os artistas, e sim as crianças o foco primeiro do qual nasceram as conversações relativas às virtudes e aos vícios do ato de assistir ao cinema. Foi à vista dos perigos do cinema na formação das crianças que deputados, médicos e artistas dedicaram-se a pensar, com enorme paixão, sobre os meios de instrumentalização do cinema. A associação entre cinema e perigo à infância foi o «mecanismo de pressão» mobilizado pelas autoridades na transformação da indiferença pelo cinema em pré-ocupação generalizada. Isso fica evidente no fato de a convocação dos perigos da infância não remeter a audiência e o leitor de revistas cinematográficas em direção à eliminação do cinema. Quando as autoridades falavam do perigo do cinema para a criança-espectador, falavam da «importância» do cinema. Nesse sentido, a relevância do cinema, aos olhos do Cine-Clube Católico, ainda não tinha sido digerida e assimilada a contento entre católicos em 1960, pois a maior parte deles não se tinha apercebido «totalmente da importância do cinema»³², em especial, de seus riscos para a infância. Estamos diante de um estranho «sistemas de valorização» do fato cinematográfico. Como vimos, a censura oficial fornecia mais valor ao filme fazendo supor que o objeto fílmico transportava poderes secretos cuja liberação irrestrita prejudicaria a todos – crianças, jovens e adultos. Pelo veto ao filme, o cinema via-se engrandecido. Acontece que grandioso e

³¹ PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: **Projeção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954, p.47.

³² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1960.

perigoso não são sempre sinônimos. É perfeitamente possível um objeto perigoso não ser grandioso. Basta a fragilização do sujeito a ele exposto. Era exatamente o que estava em jogo na mobilização da figura da criança-espectador. Por meio dela, o cinema ganhava valor sem qualquer tipo de operação de engrandecimento do cinema, exatamente o inverso do que se passará após o advento do movimento cineclubista. Antes de ser majestoso, o cinema foi perigoso. Inicialmente, o combate à periculosidade do cinema assumiu feições jurídicas e policiais. Jornais paulistas pediam, em 1910, «providências enérgicas da polícia» contra os menores cuja labuta nas «casas de diversões» se fazia em troca de acesso aos filmes³³:

Os garotos fugiam de casa, para desespero das mães, e se entregavam a pequenos serviços nos cinematógrafos: varrer e lavar o salão, entregar cartazes pelos arrabaldes mesmo distantes, distribuir programas nas ruas, de casa em casa, ajudar o operador, carregar tabuletas, carregar lanternas à noite juntos aos músicos, e tudo isto a troco de um prato de comida ou para ter o privilégio de assistir aos filmes.

A partir da criação da censura prévia no Brasil em 1924, a polícia não apenas se encarregava da concessão de certidões de registro de películas, mas passava a exigir a afixação do aviso «Impróprio para Crianças», se fosse o caso. Jonathas Serrano dava sua contribuição em forma de proposta legal aos problemas da relação entre cinema e criança em 1932:

Em nenhuma hipótese, poderão ser exibidos, em tais espetáculos, filmes dramáticos de intensa emoção películas que exaltam a guerra, a violência, as aventuras de bandidos de qualquer categoria, nem fitas de longa metragem, que fatiguem a atenção das crianças.³⁴

Outro decreto de assistência e proteção aos menores dispunha acerca da entrada de menores em salas de espetáculo público a 12 de outubro de 1937³⁵. Por sua vez, as medidas preventivas relativas aos impactos do cinema no desenvolvimento da criança entravam em ação no parlamento português a 06 de janeiro de 1939. Pela primeira vez, ficava claro como as medidas legais relativas ao cinema e à criança não se esgotavam no regramento da conduta da criança, ainda que sobre ela também pesasse a punição:

A pessoa que acompanhar a qualquer diversão menores que a ela, por lei, não assistir, ou que permitir que o menor confiado à sua guarda assista a semelhante diversão, embora seja pai ou mãe, é punida com multa ou prisão.³⁶

³³ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Retrospectiva, 1981, p.183.

³⁴ Cinemateca Brasileira. Jonathas Serrano, 1932.

³⁵ Decreto 17.943-A.

³⁶ <http://debates.parlamento.pt/page.aspx?cid=r2.dan&diary=012S/anal2sl1n1200860009&type=texto&q=a%20pe ssoa%20que%20acompanhar&sm=p>

A figura social a quem a legislação se dirigia não coincidia com as virtualidades punitivas previstas na inobservância da proibição. A criança era o alvo da lei, os pais, bem como outras autoridades tutelares, o alvo da punição. Mais e mais, os tutores, mesmo ausentes, viam-se sujeitos a penalizações jurídicas e morais. A transferência de responsabilização foi peça fundamental na conquista do oeste das consciências desabitadas ou a ter em conta o cinema ou a pensá-lo no registro do perigo. A fim de inscrever o cinema na agenda das preocupações sociais, as autoridades tiravam o bilhete na estação da infância e chegavam à cidade dos adultos. Idêntica estratégia de povoamento vinha sendo empregada há tempos pelo Cine-Clube do Porto. Vide a exigência de «prévia autorização dos pais»:

A Direcção do Cine-Clube do Porto preocupou-se sempre com estes problemas. Antecipando-se à lei que hoje regulamenta o acesso dos menores aos espetáculos cinematográficos, estabeleceu no seu regulamento interno, desde 1948, que não poderiam ser admitidos sócios de idade inferior a 14 anos. E mesmo para aqueles cujas idades oscilassem entre 14 e 16 anos exigiu-se sempre, para a sua admissão nas sessões normais do Clube, a prévia e expressa autorização dos pais.³⁷

Uma coisa era certa. Se o cinema havia sido mudo, as autoridades não podiam continuar mudas relativamente a ele. Após sair em defesa da maior participação do Estado nesses assuntos de primeira importância, Manuel Campos Pina propugnava pela contribuição «activa dos educadores», «professores», «psicólogos»³⁸. Isso significa que as autoridades não dedicavam a devida atenção ao cinema. Daí que era mister a proteção da criança contra a falta de proteção. O dispositivo de falta de proteção entrava, então, em cena, pondo em foco a inevitabilidade da proteção aos protetores da infância. Alguns censores chegavam a argumentar, em relatos memorialísticos, que a primeira etapa na formação do censor consistia em «libertar-se dos conceitos muito pessoais» e «deliberar tendo em vista a média dos padrões aceites»³⁹, pois o ajuizamento do censor não deveria estar sujeito à «idiossincrasia do censor», sendo vital que ele assumisse a «serenidade de um juiz». Ainda que os censores reconhecessem a aceitação do «amor livre» pelas «camadas mentalmente mais arejadas da sociedade»⁴⁰, o relacionamento deletério com o corpo continuava a não ser tolerado pela «grande coletividade», não podendo, por isso, tornar-se «objeto de doutrinação das massas» por meio da «diversão pública», coletividade que encontrava na família brasileira sua

³⁷ ANTT. Boletim do Cine-Clube do Porto, 1954.

³⁸ PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954, p.34.

³⁹ FAGUNDES, Coriolono de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Taika, 1974, p.135.

⁴⁰ Idem, p.139.

«unidade de ponto de vista», não obstante «as variações superficiais nas diversas regiões».⁴¹ Note-se que o censor não se impunha diretamente como defensor da criança e da juventude, mas na posição de mero defensor do defensor (família) que defendia o indefeso (criança). Portanto, nesse caso, o censor falava e agia em nome da defesa da criança e do jovem, na medida em que defendia o defensor responsável pela defesa daqueles que não têm defesa. O dispositivo da falta de proteção também visava garantir que as autoridades nunca abandonassem a posição de prontidão para intervir na estruturação da relação entre infância e cinema. Outro perigo a exigir redobrada atenção em relação ao bem-estar da criança nascia no momento em que as autoridades imaginavam poder tranquilamente prescindir dos cuidados relativos à criança, convencidos pelo falso aspecto inofensivo de objetos não menos portadores de experiências traumáticas para o desenvolvimento normal da criança, à moda dos cartazes de cinema e suas unhas camufladas em desenhos. De modo que, «independente do conteúdo doutrinário ou ideológico», os danos infligidos às crianças teriam início já no contato delas com as «impressões do cartaz»⁴², antes mesmo de iniciada a sessão de cinema.

Em diferentes níveis, o recurso à proteção da infância foi consolidando-se como uma das vias privilegiadas pela qual o cinema se tornava problema para todos. Portanto, para a captura da adesão dos distintos atores sociais, parece não ter sido suficiente a promulgação de decretos, o que se evidenciava pela incitação de autoridades ligadas mais à produção da verdade que ao estabelecimento da justiça, como se a letra da lei não tivesse saciado, por si só, a fome das instâncias dedicadas à promoção do cinema, como se a lei precisasse da aura da cientificidade para reavivar sua letra morta e reunir montes de autoridades em volta da confecção do problema cinema. Por isso, simultaneamente aos decretos-lei, a infância tinha de ser introduzida no campo do verdadeiro, se quisesse saracotear entusiasmos. Pela lei, a obediência. A adesão, pela verdade. É a partir do clamor pela participação de autoridades estranhas ao aparato jurídico que se pode dimensionar o papel absolutamente fulcral desempenhado pela redefinição do ser da criança-espectador na transformação do cinema em problema socialmente partilhado.

Até porque as autoridades cinematográficas, na década de 1940, não primavam pela inventividade do ponto de vista da descrição das propriedades das imagens geradoras de distúrbios responsáveis pela fragilização do ser da criança. Basicamente, contavam com dois dispositivos. Para os danos sociais, o dispositivo da cena de violência, promotor de

⁴¹ Idem, p.140.

⁴² Cinemateca Brasileira. Em defesa da formação moral da criança e do adolescente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1950.

delinquência infanto-juvenil. Para os danos pessoais, o dispositivo da cena de nudez, promotor de precocidade. Muitos fatores contribuíam em um filme para o aumento da delinquência, sendo o mais frequente, sem dúvida, a equivocada heroicização dos *gangsters* das narrativas fílmicas, construídos por atos violentos que mais não faziam do que «aumentar a delinquência juvenil»⁴³. A força mimética da imagem violenta decorria da produção da indistinção entre sonho e realidade na percepção de mundo da criança-espectador, pois «não podendo distinguir o irreal da realidade», os espectadores mirins procuravam «imitar» o que viam, como se quanto mais irreal fosse a conduta da personagens desenhada pela narrativa fílmica, tanto mais seus gestos se tornassem plataformas de ação. Tocada pelas invisíveis asas do cinema, a criança-espectador perderia, assim, o plano da realidade. É nesse momento em que o argumento do sonho ganha pertinência e relevância nos debates. A premissa de o realismo – livre das invencionices e das fabulações da fantasia e suas versões deturpadas da realidade – manter a criança-espectador enraizada no mundo real e longe da defasagem entre o mundo que se via no cinema e o cotidiano em que se vivia conquistou adeptos tanto no Brasil quanto em Portugal. Ao contrário dos contos de fada, o sucesso do cinema infantil passava pela adoção do realismo como modalidade narrativa central:

O universo falsificado que se apresenta à criança através do cinema, faz com que ela adquira uma ideia falsa da visão real do mundo. Há um hiato imenso entre o universo fabricado para impressionar e o mundo de todos os dias [...] Esta justaposição do sonho e da realidade faz dele um desajustado [...] É preciso dar-lhe aquilo que espera, porque, a criança não procura no cinema como os adultos uma distração ou o esquecimento. Procura conhecer um universo cujas matérias lhes escapam.⁴⁴

Mas não resta dúvida quanto ao fato de as autoridades terem dado preferência ao segundo dispositivo. E não por causa da rigidez atávica do atraso moral dos censores que os teria feito empurrar goela abaixo dos espectadores a proibição de filmes ao menor sinal de erotismo. A «carentice» talvez tenha sido o mais fraco dos motores da censura. Acontecia que a eleição das cenas de violência como origem do comportamento delinquente restringia enormemente o poder de intervenção das autoridades, pois a violência não se esboçava em inúmeros filmes, ao passo que a nudez tinha o condão de ser onipresente, malgrado assumisse, na maior parte dos casos, a forma da latência. Dependendo do gênero do filme, a personagem não carregava o revólver de *cowboy* escondido na algibeira. Independente do gênero do filme, o galã vigiava sempre pronto a sacar o falo trazido debaixo das calças. O perigo da nudez supunha tão somente o corpo das personagens em cena. Logo, todo e qualquer filme,

⁴³ Cinemateca Brasileira. **Revista Época**, 7 de janeiro de 1949.

⁴⁴ Cinemateca Brasileira. Todas as crianças vão ao cinema. **Tribuna da Imprensa**, 1951.

representava perigo de precocidade quando perspectivado pelo dispositivo da nudez, e o perigo pedia mais e mais vigilância, já que o jovem não deveria ser arremessado «face a face com problemas sexuais» a que não estivesse «preparado»⁴⁵, pois tal experiência despertaria-lhe «perversões».

À parte os dois dispositivos acima mencionados, as autoridades da década de 1940 privilegiaram a descrição do ser da criança-espectador. Logo no início da argumentação, Ilse Losa expressa sua filiação e dívida para com Rousseau e Froebel. Aquele teria sido o primeiro grande teorizador da infância, este o primeiro a encarnar, institucionalmente, os escritos daquele, tendo inaugurado os primeiros jardins escolares em meados do XIX, conhecidos pelo nome de *Kindergarten*. Rousseau teria o mérito de ter revelado a existência de uma psique propriamente infantil, nomeadamente no seu célebre livro *Emile*. Os escritos anteriores a Rousseau concebiam, diz-nos Losa, apenas diferenças de grau entre o mundo infantil e o adulto, somente o tamanho entre este e aquele, ao passo que Rousseau teria provado como a criança não é anã ou miniatura do adulto, mas dotada de personalidade própria. Psicologizar é isto: dotar os indivíduos de um mundo com leis próprias. Resumindo:

A criança não é um **adulto em miniatura** cujo comportamento errado nos incumbe corrigir e cuja ignorância nos cabe sanar. A criança é um ser “sui generis”, original, muito diferente do adulto, com necessidade bem caracterizadas. Seu desenvolvimento obedece a determinadas fases que se sucedem em ordem constante. Essas fases manifestam-se pelos impulsos que impelem para certas atividades. Esses impulsos são os interesses profundos. Quando o pequeno obedece aos **interesses profundos**, êle se sente feliz e não se cansa.⁴⁶

Dai a necessidade de reorientação do olhar das autoridades sobre a relação entre criança e cinema. Muito mais que impor à individualidade das crianças obrigações características do mundo adulto, cumpria elaborar experiências educativas respeitadoras das fases inerentes ao progresso interior das crianças. Manuel Campos Pina, outro pensador alinhado às premissas de Losa, concluía citando a produtora de cinema infantil Sonika Bo:

Quando queremos julgar os filmes de criança, é indispensável lembrarmos de que, se os adultos podem decidir por si próprios que um filme convém moralmente às crianças, ou que está realizado com o cuidado suficiente para lhes comunicar qualquer coisa, só elas poderão dizer se o mesmo as recreou suficientemente. Todos os que se interessam pelo gosto das crianças pelo Cinema devem conservar este preceito presente no espírito: não compete aos adultos ditar às crianças aquilo que devem achar divertido dentro dos filmes considerados convenientes. Daqui se infere que

⁴⁵ FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Taika, 1974, p.130.

⁴⁶ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.276.

será necessária uma equipa especializada em problemas infantis, para realizar um cinema para menores.⁴⁷

A força traumática produzida pela interrupção da progressão normal da infância seria de tal ordem que nenhum acontecimento subsequente da vida chegaria aos pés do impacto devastador ocorrido nos primeiros anos da vida. Os «desgostos»⁴⁸ experimentados na infância faziam com que um homem de trinta anos confiasse a um jornalista: «muito mais facilmente me esqueço do que sofri há um ou dois anos» do que do peso «das injustiças de que fui vítima quando era pequeno»⁴⁹. Assim, os males que se abatiam sobre a criança-espectador só eram plenamente reconhecidos quando já era tarde, «quando a infância já passou» – fórmula trágica por excelência. E a fim de evitar que a engrenagens do destino das crianças fossem indelevelmente estragadas com areias imagéticas, era preciso que os adultos fossem sensíveis aos incômodos expressamente emitidos pelas crianças:

Nunca me esquecerei do pânico de um menino de doze anos ao assistir o filme “Lês croix de bois”. Soluçava pedindo ao pai para sair da sala, dizendo: **Estou com medo. Não posso mais olhar**”. Mas, o pai, insensível, respondia: **Sofri todos êsses horrores na guerra. É bom que você veja tudo quanto seu pai teve de suportar.**⁵⁰

E a sensibilidade, em relação aos efeitos do cinema na conduta da criança, deveria estender-se por dias e dias após o contato dela com o filme:

Muitas crianças começam a chorar [...], crianças sensíveis mostram-se nervosas durante dias seguidos [...]. as cenas acompanham-nas frequentemente nos seus sonhos e não é raro que acordem aos gritos e banhadas de lágrimas [...], na realização de filmes baseados em livros infantis e para adolescentes de valor consagrado.⁵¹

Empreendiam-se pesquisas apoiadas em «engenhosos aparelhos científicos para a medição dos efeitos da assistência», instrumentos capazes de captar as «expressões de emoção exteriorizadas pelas crianças»⁵²: «morder as unhas», «cerrar os dentes», «amarfanhar os bonés», «esconder os olhos perante certas cenas». Esses e outros instrumentos deveriam ser adotados pelos próprios cineclubes, segundo a revista *Vértice*, para quem os estudos teóricos

⁴⁷ PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954, p.30.

⁴⁸ LOSA, Ilse. Os direitos da criança. **Revista Vértice**, p.7, 1953, p.34.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.251.

⁵¹ Cinemateca Brasileira. Pedagogos e psicólogos afirmam Nem todo filme infantil é Aconselhável á Formação Espiritual da Criança. **Diário da Noite**, 13 de outubro de 1955.

⁵² ADS. Liga Portuguesa de Profilaxia Social. O cinema e a higiene social, 1935.

dos filmes não podiam deixar de «determinar as reações do público e o comportamento das crianças»⁵³, devendo levar em consideração os seguintes itens:

Perante um «découpage» sumário do filme projectado, anotarem-se as observações de várias pessoas distribuídas pela sala, as quais tratavam de estudar os seguintes pontos:

- a constituição do público (como se agrupam as crianças, se escolhem ou não os vizinhos, os lugares etc.);
- a atitude das crianças durante o espetáculo (movimentos, deslocações, modificações de atitude devidas a atenção, a fadiga etc.);
- as manifestações verbais das crianças (gritos, exclamações etc).

Via inquérito oral dirigido às crianças, era indispensável o conhecimento dos «efeitos subsequentes» à sessão, tais como «evitar as ruas escuras» e «todas as sombras», o «receio de ir para cama», de «olhar para baixo do leito», de «querer dormir com luz», os «pesadelos», as «alucinações», o «sonambulismo», a cama encharcada de suor, em suma. Ora, uma vez formulado, aceito e divulgado o risco do dano à criança no contato com cinema, qualquer atitude passava a funcionar como indício do impacto nocivo do cinema sobre a criança, até mesmo ir ao banheiro:

As crianças hiperemotivas e as obsecadas reagem fortemente aos filmes “negros” agitam-se, roem as unhas, tapam os olhos, saem para urinar. E, à noite, são atormentadas por pesadelos tremendos. As crianças sonhadoras acentuam sua tendência para a evasão. Os pré-delinquentes precipitam-se na senda do crime.⁵⁴

O maior dos perigos radicava, no entanto, no caso dos efeitos nocivos oriundos do contato com a experiência cinematográfica escondidos sorrateiramente na forma de «patologias assintomáticas», quando, então, o desaparecimento da «prova de choque»⁵⁵, tão frequente nos «casos de crises de lágrimas», «de taquicardia» ou «angustias noturnas», reclamava intervenções ainda mais atentas sobre o comportamento subsequente das crianças. Na falta de expressões emotivas da criança diante de cenas «dramáticas» e «sexuais», o recurso ao «galvanômetro» ou ao «pneu-cardiógrafo» contornaria o disfarce acionado pelo distúrbio para descansar a atenção das autoridades, certamente a causa dos maiores desmazelos futuros. Cada sintoma noturno ou diurno que não chegasse aos olhos e aos ouvidos das autoridades apontava para uma patologia secretamente acobertada no submundo da subjetividade infantil. Por isso, somente com o emprego do «hipnógrafo», constatava-se de maneira firme e segura o «grau de tranquilidade do sono», ocasião ideal para uma modalidade de intervenção preocupada em surpreender os danos produzidas na criança apesar da ausência

⁵³ LOSA, Ilse. Os direitos da criança. **Vértice**, p.7, 1953 p.34.

⁵⁴ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p. 251.

⁵⁵ Cinemateca Brasileira. **O Jornal**, 16 de março de 1949.

de manifestação patológicas. Anos depois, clamava-se no Brasil pelo aprofundamento dos testes substitutivos da prova de choque:

A realização desses testes poderá, no futuro, estabelecer critérios mais racional na fixação da idade-limite das crianças, na liberação dos filmes [...]. Certo como é que o nevrosado, complexo do e psiquicamente anormal, é produto de um processo de desgaste, “marcas” e frustrações que vêm da infância. Este é o impacto talvez mais importante a que se deve ater o moderno censor de espetáculo.⁵⁶

Tratava-se, pois, da construção de provas que apoiassem a certeza da nocividade dos efeitos da experiência cinematográfica, mesmo na ausência visível de relação de causalidade entre cinema e efeitos patológicos. Portanto, a polarização do entrave ao desenvolvimento da criança feita em torno do par manifestação/ausência só funcionava a contento quando complementada pelo par presente/futuro, na medida em que somente a antecipação de tempestades futuras tornava possível a patologização da criança-espectador, mesmo na falta de ondulações no comportamento da criança submetida à observação. O problema do reconhecimento tardio era tanto mais grave quanto mais as vibrações patológicas da criança exposta ao mau cinema não se manifestavam em estados alterados de conduta e não se deixavam captar pelos instrumentos «engenhoso da ciência», o que permitia que o mau desencadeado pelo cinema grassasse, sem trombetas, raízes pelas paredes da subjetividade infantil, confundindo-se com elas e criando um mundo «precoces», «perigoso» e «torcido». A malícia do trabalho subterrâneo dos efeitos patológicos do cinema não poderia ser inspecionada tão somente nos momentos em que «o menino gemer ou chorar» ou quando uma «criancita que dizia, mãe, eu tenho medo, vamos embora», visto que a «impressão fica» e o «susto ganha raízes», independente de exteriorizações, tornando-se quase impossível o mal vir a ser em seguida desentranhado. Em suma, o cinema exigia muito mais que aceno das autoridades, pois, quanto mais assintomático o dano à criança no contato com o cinema, mais sintagmática a relação entre o cinema e suas patologias silenciosas. Sendo assim, o «caso mais lamentável» dar-se-ia quando as sementes patológicas estivessem a tal ponto encobertas pelas flores do mal – efeitos de superfície aparentemente positivos – que os malefícios escondidos nos prazeres efêmeros dos sentidos acabavam por ganhar o consentimento daqueles a quem arruinavam, sendo o auge da perturbação do desenvolvimento normal da subjetividade infantil justamente o instante em que ela trauteava que «até gosta» da «atrofia» da própria alma. Assim, a proteção à criança não se dava porque ela era incapaz de lutar

⁵⁶ Cinemateca Brasileira. Censura estuda a influência do cinema sobre as crianças. **Jornal do Brasil**, 22 de outubro de 1957.

sozinha contra o mau cinema, mas por considerar erroneamente o mal como bem, o que tornava, aliás, ainda mais desesperadora a ausência de «padrões de decência» que deveriam ser fornecidos «aos pais» com informações «quanto à natureza das películas», único modo de habituá-los a escolherem com «conhecimento de causa» os filmes que seus filhos podiam «ver»⁵⁷. As autoridades brasileiras esperavam que o hábito de ir ao cinema fosse regulado pelos mesmos cuidados adotados pelos estadunidenses em relação aos brinquedos, pois naquele país onde as crianças viviam «já o século XIX»⁵⁸, os armazéns das cidades levavam estampado este aviso: «Não dê aos seus filhos brinquedos desajustados á sua idade, porque isso pode ter conseqüências graves ao seu desenvolvimento». Mas, o que importa é notar que não faltavam razões para o medo do efeito cinema no desenvolvimento da criança-espectador:

Pedagogicamente, porque rompe o equilíbrio que deve existir no desenvolvimento intelectual ao excitar faculdades como a imaginação e a afetividade em detrimento a outras. 2-Sociologicamente, porque os filmes introduzem costumes e práticas morais e sociais exóticas ao meio, deformando a personalidade em formação e em muitos casos conduzindo à delinqüência precoce. 3- Psicologicamente, porque nos primeiros anos de vida ainda não se desenvolveu a faculdade critica que permite distinguir o bem do mal e o conveniente do prejudicial. 4- Patrioticamente, porque os elementos exóticos à nossa nacionalidade trazidos por muitos filmes, desviam a formação da personalidade infantil ou juvenil da linha das tradições nacionais. 5-Moralmente, porque muitas produções fomentam a hiperexcitabilidade sexual, que, na adolescência, é fonte de vícios condenáveis ou de desejos insatisfeitos, com conseqüências tão graves como a deformação do amor cristão, os casamentos convencionais e a instabilidade dos lares. 6-Sexualmente, porque na espera psicossomática da puberdade são de funestas conseqüências os traumatismos emocionais sexuais, numa etapa da vida em que predomina a excitação dos apetites sensitivos.⁵⁹

A duração das sessões, o ambiente de clausura do cinema, o balanço das imagens em movimento sobre a retina, as assombrações de todas as perturbações durante o sono, tudo isso contribuía para o choque perturbador do desenvolvimento normal:

Longas sessões em salões abafados e superlotados, onde o risco de contágio se multiplica, onde as diversas intensidades de luz podem provocar perturbações oculares, e das sessões noturnas que as privam de um sono indispensável ao seu equilíbrio [...] profundas perturbações nervosas, choques emotivos.⁶⁰

⁵⁷ ADS. Liga Portuguesa de Profilaxia Social. O cinema e a higiene social, 1935.

⁵⁸ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.28.

⁵⁹ Cinemateca brasileira. Tribuna religiosa: psicólogos declaram que o cinema causa dano à infância. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1953.

⁶⁰ Cinemateca Brasileira. Todas as crianças vão ao cinema. **Tribuna da Imprensa**, 1951.

O pânico diante das catástrofes pessoais e sociais foi indissociável da explosão da vontade de intervenção sobre a criança. O médico Doutor Thiago Acabado, ao refletir sobre «o problema das influências do Cinema sobre a juventude», na sessão do jornal *Setubalense* organizada pelo Cine-Clube de Setubal, propunha que os «Directores Escolares», «Inspectores Orientadores», «Médicos escolares», «Assistentes Sociais» e «Psicólogos escolares», ainda «inexistentes»⁶¹, reunissem forças para a urdidura de um «relatório» contínuo «*para cada criança*», o que implicava a necessidade de «vigiar *cada uma* em especial», sendo tudo isso mobilizado com o intuito de fornecer às crianças, só então, «senhoras de uma ficha múltipla que as acompanhará pela vida afora» o necessário esclarecimento de «todos os que com elas lidarem», não sendo mais a criança um «objeto abstrato», mas concreto e entulhado de «problemas pessoais». Por isso, mesmo que imaginemos crianças-espectadores indulgentes, que não se sentissem frustradas por levarem a vida que levam, a culpabilização dos adultos provavelmente seguiria funcionando a contento, uma vez internalizados os regime de descrição do itinerário infantil, dado que as próprias autoridades se sentiriam culpadas por roubarem a coroa de suas crias, perpetrando o gravíssimo atentado de lesa-majestade, já que tanto as autoridades quanto esses seres de sangue real foram ensinados que, se eram adultos defeituosos e privados da realeza que lhes era devida, isso terá ocorrido porque algo de muito errado lhes havia ocorrido na infância. Relatado o caso desastroso de uma «criadinha» pobre precocemente exposta aos trajes e às ocupações do mundo adulto, a autora passa à anedota de um menino rico que frequentou aulas de piano e línguas antes da hora prescrita por sua interioridade. Saltar para fora das regiões temperadas do verdadeiro, sempre associando ao bem, tinha consequências individuais apocalípticas tão graves quanto à fome, à guerra e à peste, ao nível coletivo:

Os que o conheciam como prodígio, não podem deixar de rir ao vê-lo atrás do balcão, e ele próprio, durante anos convencido de sua superioridade, não pode deixar de revelar uma profunda e permanente hostilidade por quem, tão cruelmente, lhe roubou a infância.⁶²

Se «o que é precoce é precário», então era «perigoso não aguardar o amadurecimento necessário ao exercício de uma nova aptidão».⁶³ Com isso, chegamos a ao ponto fundamental da problematização da criança-espectador. O que estamos a ver é o fato de a expansão do poder de intervenção das autoridades sobre a relação da criança e do jovem com o cinema ter

⁶¹ Arquivo Distrital de Setúbal. Doutor Thiago Acabado. *Jornal Setubalense*, 1955.

⁶² LOSA, Ilse. O papel do cinema na vida da criança. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954, p.14.

⁶³ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.276.

sido muito mais eficiente pela via da descrição do ser da criança-espectador que a descrição das propriedades das imagens. Impossível, pois, não frisar a importância do dispositivo da angústia. Eis o que se passou nas descrições acima: deslocando a sede do mal irreversível que se abateria sobre as crianças e os jovens das imagens de violência ou de nudez em direção aos afetos experimentados pelo espectador, o mal podia ser associado à nudez, à violência, ao suspense, ao romance, ao drama, ao terror, basicamente a qualquer gênero de imagem e independente de qualquer sintoma captado a céu aberto. Não é precisamente a angústia um afeto sem objeto determinado? Assim, a maximização da legitimidade das intervenções feitas em nome da defesa da criança e da juventude ocorreu no dia em que a censura forjou um modo de legitimação das suas intervenções sem nenhuma espécie de apoio na tipologia das propriedades das imagens cinematográficas. À medida que crescia a associação entre perigo à infância e cenas quaisquer, o dispositivo da angústia ia tornando-se o imã perfeito na transformação das imagens avulsas em imagens perigosas. Testemunha disso é o fato de o Cine-Clube Pro Deo continuar em alerta, em 1962, relativamente aos riscos da exibição de cenas de violência para as crianças e os jovens. Ali, a violência não era mais perigosa porque assessorava as condutas da delinquência infanto-juvenil, mas simplesmente em razão de ser fonte inesgotável de angústia. Assim, a condenação aos filmes «violentos» e «vulgares», mesmo aos que não serviam de ponte à vida bandida, persistia, haja vista que eles seguiam sendo «capazes de angustiar ou perverter a infância».⁶⁴ Do mesmo modo, quando os militares brasileiros, em 1964, elencam como um dos objetivos do Estado a «boa formação do menor»⁶⁵, que não podia ficar exposto às «cenas de intenso suspense ou excessiva violência», pois estas lhes poderiam «causar angústia»⁶⁶, o dispositivo da angústia comprovará sua eficácia e longevidade como peça central dos mecanismos de poder atuantes na formação do relacionamento da infância com o cinema.

Enfim, imbuídos de uma etapização fundamentalmente psicológica a respeito do mundo infantil, as autoridades ligadas ao cinema ainda não refletiam, a essa altura, sobre os impactos cognitivos do cinema sobre o espectador, pois o fundamental jazia na identificação dos efeitos do cinema sobre a conduta da criança-espectador. Isto é, o cinema não era pensando como fenômeno artístico. De perto, sequer a descrição de cenas de violência e sexuais pertenciam apenas ao mundo do cinema. Isto é, o cinema era apenas mais um dos objetos socialmente circulados que poderiam estraçalhar a rota normal do desenvolvimento da

⁶⁴ Cinemateca Brasileira. Boletim do Cineclube Pro Deo, 08 de dezembro de 62.

⁶⁵ FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Taika, 1974, p.129.

⁶⁶ Idem, p.130.

infância. E nem o cinema, nem a disparidade entre as classes sociais, nem as diferenças entre as nações, nada disso dava lugar a uma contestação da lei universal e idiossincrática que regia o itinerário inexorável que ia da infância à vida adulta, já que se tratava de falar da «criança de um modo geral»⁶⁷, e não especificamente da «criança portuguesa» diante do cinema. Ao descrever o desdobramento de uma necessidade supostamente inscrita nas estruturas internas da criança, a argumentação teleológica constituía a forma mais clara de instalação de uma não indiferença prospectiva em relação ao futuro das crianças que inviabiliza a ideia da vida infantil como travessia em aberto, visto que as sucessões de passos da criança nada tinham a ver com a coleção aleatória de experiências, mas com a prévia orientação do percurso infantil pautada por descrições normativas tidas como verdadeiras. Todo esse cenário discursivo montado em crônicas de ordem médica e psicológica – nunca estética – foi sendo erigido com o fito de imbuir as autoridades responsáveis pela gestão da infância em posição de vidência irresistível: fazendo-as crer que detinham, de antemão, o saber a respeito do tenebroso destino reservado a esses pequenos Édipos, as autoridades não tinham como não se sentirem impelidas a agirem sobre as crianças conforme às descrições prescritivas a fim de salvá-las do futuro destronamento previsto pelos discursos oraculares elaborados pelas expertises, já que não bastava o «instinto maternal ou paternal para saber logo tudo»⁶⁸. Dito de outro modo, a narração que incidia sobre o futuro das crianças, muito mais do que uma indicação ou simples presságio do que se iria passar às crianças, produzia o que aparentemente apenas descrevia, incitando mobilizações contra quadros futuros infestados de gafanhotos. A projeção de futuros sombrios evidencia como a cumplicidade das autoridades no processo de regulação da experiência da criança-espectador não bania o compartimento da escolha dos programas de homogeneização das condutas das crianças. As autoridades não foram obrigadas a acreditar nos discursos relativos à infância. Quando muito, forçadas a cumprir a lei. O que não é o mesmo. A necessidade teleológica não operava via imposição, apenas incentivava a escolha individual, só que canalizava, ao mesmo tempo, todos os signos positivos para Tebas, subtraindo qualquer encanto pela estrada que os conduziria a Corinto. Todas essas figuras de autoridade comprimidas às voltas dessa ideia de infância acreditaram que escolhiam o melhor caminho.

Parece-me que a figura da criança-espectador foi também excelente catalisador de atores sociais diversos por ter sido capaz de instituir uma solidariedade ontológica entre legisladores e legislados. À primeira vista, a descoberta da independência ontológica da

⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁶⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

criança implicava justamente a total separação entre o mundo adulto e o infantil. Sem embargo, a partilha entre dois mundos via-se cancelada no caso de não cumprimento das exigências imanentes ao desenvolvimento normal da criança, ocasião em que os sujeitos, por não terem atualizado plenamente as potências latentes da infância no momento adequado antes do ingresso na vida adulta, saltando estágios fundamentais que conduziam à maturidade normal, continuavam a carregar dentro de si sementes infantis que não brotavam sem arranhar radicalmente a plena realização da vida adulta. Sob a forma do resíduo, a criança persistia no ser adulto, governando-o de modo que o menino se convertia no pai do homem sempre que não tivesse tido o direito de gozar plenamente a meninice. Em certo sentido, adultos e crianças não seriam, pois, seres distintos e separados pelo crivo geracional, porém modos de ser que coexistiriam em alguns casos. Se a criança deixava de ser um adulto em formação, o adulto tornava-se uma criança grande. Enfim, tal reversibilidade ontológica ocupou uma posição estratégica, pois a utilização do artifício da criança grande foi uma forma de desencadeamento nos adultos de uma irresistível vontade de verdade acerca do universo da criança-espectador, já que a reconquista da verdade de si passava pelo conhecimento da natureza desse outro que era a criança e traria avanços epistemológicos ao mundo adulto depois de convertida em objeto de estudo, sem contar que a afinidade ontológica entre adultos e criança-espectador também servia de legitimação das intervenções dos adultos no universo infantil aos olhos das próprias crianças:

Lembrem-se que nós, os vossos Pais, também já passamos por isso, já tivemos as mesmas cólicas, na altura dos exames ou exercícios, enfim tudo o que vocês sofrem agora, já nós sofremos também. E nós não tínhamos o Cine-Clube.⁶⁹

Havia também vantagens políticas. Muitas autoridades sociais engajaram-se no problema das relações entre cinema e infância, na esperança de a censura sair de cena e o filme nacional assim como o estrangeiro conseguirem, enfim, ganhar as luzes da ribalta, desabotoando livremente nos holofotes do mundo adulto, uma vez postas em vigor leis mais rígidas de regulação do acesso da criança ao cinema. Estribados na presunção de a censura ao outro nunca respingar em si e de a submissão infligida às crianças representar alguma espécie de benefício próprio, a desilusão entrou pela porta dos fundos e apanhou, no contrapé, autoridades até então favoráveis à censura infantil:

A esperança era que, com a entrada dessa lei de regulação, porque os jovens não estariam expostos, deixariam de “funcionar as tesouras da censura [...]”, infelizmente, parece que a esperança foi iludida: Vimos há pouco Vertigem

⁶⁹ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1950.

(Froken Julie) lamentavelmente mutilada. E consta-nos que Androcles e o Leão de Bernard Shaw, A terra treme de Visconti, la Lyra de Lattuada não serão exibidos em Portugal.⁷⁰

Muitos foram os coautores da censura. Muitas vezes, os censores e os censurados escreviam a quatro mãos. E o mesmo espírito de cooperação, feita em vista da obtenção de benefícios exclusivos, animava a criação da Federação dos cineclubes portugueses. A 7 de junho de 1956, vinha dito na separata do programa n. 219:

Também a ela caberá conseguir facilidades de censura para os filmes a exhibir nos Cine-Clubes, lugares de estudo que não justificam, por isso, tal medida restritiva.⁷¹

Aqui, o que importa reter é que as intervenções obrigavam as autoridades a informarem a própria conduta em nome da defesa da criança-espectador contra os malefícios do cinema. O governo da criança exigia, pois, modalidades específicas de autogoverno das autoridades. Seja por intermédio de responsabilização/punição, seja por responsabilização/premiação, o fundamental é perceber que o alastramento da problematização cinematográfica só foi possível pela anulação da presença do próprio objeto em questão: falar pela criança-espectador, tomando para si o peso dos castigos e o reembolso dos merecimentos, foi o meio de abrir franquias subjetivas do problema-cinema.

Surpreendente é também o fato de a livre adesão a nova imagem da infância não ter sido nunca vivida sob a forma do aprisionamento das autoridades em regimes de descrição canonizados e indutores de comportamentos obrigatórios, nem como projetos interessados na conformação da conduta da criança-espectador, e sim sob a signo do altruísmo. Muito embora nos diversos debates pululasse esporadicamente o reconhecimento explícito do trabalho sobre si e sobre o outro implicado no gesto de aceitação do valor de verdade de certos enunciados acerca do mundo infantil, as intervenções acabavam por terminar na secção dos arquivos da nobreza da interioridade de cada um, mais especificamente no departamento do «espírito de sacrifício»⁷²: a tarefa de falar e agir em nome da criança-espectador ganhou tanto mais audiência e dignidade quanto mais intensa foi a ideia de abdicação ou sacrifício de si, aquilo que era inacessível, como havíamos visto, aos censurados, já que eles se viam na situação de desresponsabilização forçada. A ideia de altruísmo não deveria apenas regular a relação das autoridades com si mesmas, mas também o modo pelo qual as crianças compreendiam as

⁷⁰ REAL, Luis. Defesa do cinema e defesa dos menores. In: **Projecção**. Porto: edição do clube português de cinematografia, 1954, p.62.

⁷¹ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1950.

⁷² Casa das Caldeiras. Boletim do Cine-Clube do Porto, fevereiro, 1953.

intervenções do mundo adulto sobre elas próprias. Vale a pena citar a longa seriação dos martírios pelo qual passava Maria Helena, uma das organizadoras mais destacadas na elaboração e condução das sessões infantis do Cine-Clube do Porto, autoridade perante a qual os pequeninos deveriam manifestar eterna gratidão depois de tomado contato com os trâmites das tarefas extremamente custosas implicada na direção de uma associação cultural como aquela. Aliás, algo raro. Sócios, crianças ou adultos, costumam ter um completo «desconhecimento das mil e uma dificuldades que surgem na vida do Cine-Clube», nunca tendo em conta os sacrifícios que constituíam a matéria prima das cadeiras em que se sentavam durante as sessões de cinema:

Na ocasião em que os meninos andam preocupados com assuntos muito diferentes deste, já a vossa sessão vai tomando forma, vai trazendo arrelias, canseiras, trabalhos, enfim, um sem número de coisas que vós ignoráis. E são muitas as pessoas que sofrem estas arrelias (estas e outras) começando pela Maria Helena que, com prejuízo dos afazeres domésticos, anda de eléctrico, de auto-carro, a pé, sobe e desce escadas, consulta listas de filmes, faz telefonemas, fala com pessoas conhecidas e desconhecidas, faça sol, frio ou chuva, tentando aqui e ali, alugar ou obter por empréstimo as fitas que vós (regaladamente, e sem pensar no trabalho que isto dá) vem numa bela tarde de domingo. Claro que toda essa azáfama é compensada pela vossa alegria, e pela estima que lhes dedicais [...] Mas não é só. Depois de obtidos os filmes, eles são vistos por uma espécie de conselho formado por várias pessoas que fazem parte, ou são alheias à Direcção do Cine-Cube [...] Depois, entra em acção a tipografia, com seus operários e suas máquinas. Compete-lhes juntar letrinhas por letrinhas as palavras deste texto, imprimi-lo, cortar as folhas e aguardar que a tinta fresca fique seca. Isso representa horas. Entretanto, de memória, as pessoas que vos explicam a fita tomam conta dos aspectos que acham deverem ser focados na ocasião da projecção. Até que finalmente se realiza a sessão onde o Vergílio Pereira, perdendo os desafios de futebol, se encarrega de desempacotar, desbobinar, bobinar, projectar e empacotar as fitas. Já algum de vós pensou que, quando por impaciência, reclama mais fitas, ou o começo imediato da sessão, se esquece do trabalho que foi realizado em vosso proveito? E já algum de vós pensou que no sentido de contribuir para aliviar tantos encargos bastaria que vosso comportamento melhorasse um pouco? Se algum de vós pensou e algo fez, então direi que sentiu a noção de responsabilidade, noções que sentem as pessoas que organizam as sessões, noção que explica, afinal, o elas realizarem-se.⁷³

Associando verdade e virtude à reflexão e às intervenções sobre a criança-espectador, essas autoridades neutralizavam os eventuais atritos e resistências entre os pares, visto que os que se recusassem a reconhecer o valor de verdade dos enunciados cientificamente provados eram vistos ou como abominações cognitivas ou éticas, estúpidos ou egoístas:

⁷³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

Muitas vezes somos nós que estamos em busca de uma distração e, então, confundimo-nos com as crianças, ou servimo-nos dela para um pretexto.⁷⁴

A imprensa brasileira já denunciava 3 anos antes como a ida da criança ao cinema escondia a atitude de pais interessados no próprio bem-estar que mandavam as crianças ao cinema «para terem paz em casa»⁷⁵. Por isso, na ausência de equipes e vocabulários especializados, as autoridades chamadas a participar do problema da criança-espectador não incorriam apenas em desvio ético ou cognitivo marcado pela descida à clausura do egoísmo. A queda impactaria imediatamente as crianças. Certas autoridades, mesmo inconscientemente, pois «não lhes passava pela cabeça que estavam a praticar um crime»⁷⁶, estavam a roubar das crianças alguma qualquer etapa de seu processo de desenvolvimento normal. Os educadores em geral, caso não seguissem o receituário descrito e prescrito pelos especialistas, além das faltas jurídicas a que teriam de responder, não sairiam impunes dessa espécie de banco dos réus composto por uma geração futura que «não perdoa a injustiça», depois de terem tomado consciência de que, se estavam presas atrás de um balcão de loja e não à frente do leme dos seres e das coisas, isso se devia unicamente à desatenção dos progenitores em relação às etapas pelas quais atravessam os adultos bem-sucedidos, que tiveram uma formação adequadamente etapizada, capaz de erradicar os resíduos de estados evolutivos anteriores.

Paulatinamente, as mesmas autoridades que não tinham olhos para nada senão os perigos do cinema para a criança-espectador começavam também a dar lugar a reflexões sobre a regulação da conduta da criança-espectador por meio da produção de cinema infantil – mais uma expressão da inclusão do mundo adulto no problema-cinema. Didonet insistia ainda na tecla de não existirem filmes «apropriados à mentalidade infantil» em 1957⁷⁷, ao menos não na mesma proporção e com a mesma qualidade de «livros», «revistas», «brinquedos», «programas de rádio», «peças teatrais». E, no caso de os haver, não havia, contudo, «exibições regulares de filmes infantis», tampouco filmes em «número suficiente para atender a todas as crianças», encerrando sua argumentação no mesmo ponto dos discursos das décadas de 1930 e 1940:

As crianças que vão com demasiada freqüência ao cinema [...] especialmente na atual falta de filmes sadios e apropriados à sua

⁷⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

⁷⁵ Cinemateca Brasileira. Todas as crianças vão ao cinema. **Tribuna da Imprensa**, 1951.

⁷⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

⁷⁷ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.14.

mentalidade infantil, estão a beira do perigo: estão sujeitas à perturbações psicológicas, excitação nervosa, desajustes psíquicos, desvios morais.⁷⁸

Com o passar dos anos, o argumento do sonho perdia força, embora nunca tenha desaparecido completamente, como teremos ocasião de acompanhar mais a frente, e dava lugar ao argumento favorável à produção do filme sadio. Isto é, a identificação do realismo cinematográfico como forma narrativa ideal às capacidades da psique infantil passa a ser duramente combatida pelas autoridades vinculadas à premissa de que a ausência de dano ao desenvolvimento da criança constituía critério necessário mas não suficiente para a abolição das narrativas que não se ajustassem ao enquadramento realista. De todo modo, as autoridades temerosas dos efeitos do cinema na produção de distúrbios pessoais e sociais não duvidavam nem um minuto dos incontáveis danos que o cinema acarretaria na vida das crianças e dos jovens caso as imagens em movimento viessem a antecipar-lhes as etapas necessárias que antecedem à vida adulta, sendo o único meio de burlar a censura à criança a produção de filmes:

Previamente estudado por censores preparados, tais como sacerdotes, médicos, psiquiatras, pedagogos, que possam avaliar os perigos que a película representa para a infância.⁷⁹

Apesar de parecer contraditório à primeira vista, foi também o perigo do cinema à formação da criança-espectador o *leitmotiv* da produção de cinema infantil. Muito mais que a proibição de filmes, a preservação da saúde psíquica da criança-espectador podia ser obtida pela estruturação positiva de sua conduta por meio da ativação de processos de subjetivação alinhados com as expectativas etapistas das autoridades de então. E a incitação a certos comportamentos dificilmente penetraria no universo simbólico da criança por meio do enfado dos filmes realista, não obstante todos os senões dos formuladores do argumento do sonho e da indistinção entre realidade e ficção. A bem dizer, a criação de pontos em comum entre a vida do espectador infantil e a vida exibida no decurso do filme a tal ponto não se devia limitar ao realismo que sequer os traços físicos comuns entre a protagonista da narrativa e o espectador eram relevantes para o reforço de certos comportamentos. Nesse sentido, a clara divisão entre condutas femininas e masculinas podia muito bem ser internalizada pela criança-espectador por meio da exibição do documentário de uma ave:

A ave apresentada nesse filme é o João de Barro [...]. É notável o cuidado do pássaro na escolha do local onde vai constituir o seu ninho – verdadeira casa [...]. Enquanto vai ele buscar o material (barro e esterco) para construir

⁷⁸ Idem, p.17.

⁷⁹ Idem.

o ninho, a companheira fica vigilante na defesa do seu futuro lar [...]. O João de Barro é por todos benquisto.⁸⁰

Do ponto de vista da necessidade de produção de identificação entre o espectador e a narrativa fílmica – defendido por aqueles que pretendiam fazer do cinema infantil o meio de indução privilegiado de certos comportamentos –, o desenho animado superava a todos. Em primeiro lugar, porque o poder de sedução do ratinho do desenho Mickey Mouse (1928) continuava, tantos anos depois, a suplantar a admiração causada pela pequena ave do documentário *João de Barro*, de Humbeto Mauro (1956). Em segundo lugar, porque o desenhado animado não corria os riscos da exibição para as crianças dos filmes de adulto. Se o medo da ausência de traços realistas nos filmes de adultos exibidos para as crianças decorria do perigo da queda do criança em uma espécie de estado onírico permanente, no qual ela substituiria as imagens do mundo ao seu redor pelas imagens ficcionadas, o desenho animado garantiria que os espectadores infantis nunca sonhassem acordados, porque o desenho animado, embora não contivesse a realidade tal como ela era transmitida pelo documentário, mostrava que não mostrava a realidade tal como ela era. A personagem do desenhado animado era «bastante real e próxima do homem para agir sobre o comportamento das crianças e bastante irreal e afastada da realidade para ser confundida com ela». A centralidade da exibição do desenhado animado nos cineclubes brasileiros e portugueses explicava-se, assim, pelo fato de o desenho estar a meio caminho entre o documentário e os filmes de adulto, tendo, portanto, a vantagem de ser mais sedutor que aquele e menos perigoso que este. Documentário, desenho ou ficção, o fundamental era que a ênfase na simples proibição de filmes inadequados corria o risco de deixar na sombra o fato de o objetivo maior do cinema infantil nunca se ter prendido à criação de filmes anódinos. Ao tentar esclarecer o conceito de «bom filme», um cardeal brasileiro apontava o engano daqueles que achavam que:

Um bom filme devia ser um filme inócuo, inofensivo, indefinido, sem espírito nem sabor, sem realismo, ignorando todos os problemas da humanidade, um filme que não chocasse a sensibilidade de ninguém, um filme que pudesse ser visto tanto pela noviça do convento como pelo homem calejado nas lutas da vida, tanto pelo morador da colônia, como pelo habitante das grandes metrópoles.⁸¹

A verdadeira oposição na estruturação do filme infantil não se faria entre realismo e não realismo, mas entre a ausência e a presença de um mínimo de sedução que tornasse as narrativas cinematográficas dirigidas às crianças aptas a dirigi-las rumo às condutas

⁸⁰ Cinemateca brasileira. O Instituto Nacional de Cinema Educativo por Adalberto Mário Ribeiro. **Imprensa nacional**, Rio de Janeiro, p.20.

⁸¹ HUMBERTO, DIDONET. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas: Porto Alegre, 1959, p.36.

socialmente desejáveis. Se é verdade que a narrativa de ficção feita à base de altas doses de dramaticidade «favorece a identificação»⁸² e se também o é que «toda criança gosta de ser outra», cabia ao cinema infantil a confecção de enredos e personagens interessantes o suficiente para mobilizar os afetos e as ações dos espectadores infantis. Contudo, se o desenho animado convinha à subjetividade infantil, a mesma sinergia não se verificava entre o desenho e a juventude. Mickey Mouse não era páreo para John Wayne. Então, o que fazer? Ao contrário do que tendemos a supor, a obsessão em torno da eliminação do mal, tão frequentes nas chamadas *cowboyadas*, teria de dar lugar ao problema da montagem de esquemas narrativos a tal ponto sofisticados que induzissem a criança e o jovem a não terem olhos senão para os valores ditos positivos. É exatamente o que esperava Didonet com a criação de «escolinhas de fotonovela»⁸³:

Visa preparar o espírito do criador fílmico para criar historietas educativas ou recreativas para crianças [...], é uma oportunidade para os quem têm altos valores morais e espirituais a defender e propagar, tomarem a ofensiva em campanhas positivas, deixando em segundo plano o mero anátema ao mal.

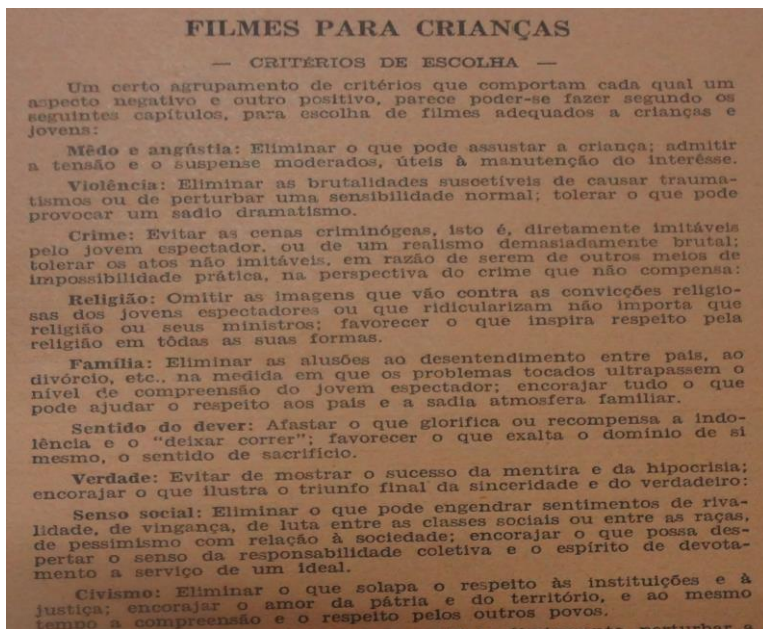
Aliás, diriam outros que o mal não era mal em si do ponto de vista da produção do que se entendia por efeitos moralmente positivos, não era algo a ser eliminado da narrativa a qualquer custo, pois mesmo a vitória do bem contra o mal supunha, entre outras coisas, a presença deste. A condenação dos viciados, criminosos, gigolôs, divorcistas e protestadores só podia ter lugar após o conhecimento «das soluções da situação do enredo», pois, somente tendo em mãos o desfecho da narrativa, era que se poderia dimensionar se a ação do vilão «agrava ou atenua o impacto causado no espetador».⁸⁴ Melhor do que a aposta na missão impossível de fazer desaparecer das telas as condutas criminosas do *cowboy* idolatradas pela juventude de todo o mundo, seria o caminho da desvalorização dos impulsos e dos frutos das ações negativas perpetradas por ele, tornando a má conduta ao mesmo tempo visível e execrável, como se o apagamento da conduta imoral da personagem fosse menos importante do que a luz que fornece a significação aos comportamentos a serem rechaçados pela criança-espectador: não apenas «anular o mal e assimilar o bem», mas também «assimilar o mal para melhor rejeitá-lo em nome do bem». Em suma, as autoridades aflitas com os efeitos do cinema sobre a criança-espectador não se podiam furtar à identificação das «virtudes da representação do mal». E é claro que essas duas vertentes sobre o cinema – a que pretendia

⁸² SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.144.

⁸³ Cinemateca Brasileira. Jornal do dia, 14 de março de 1961.

⁸⁴ FAGUNDES, Coriolono de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**, 1974, p.143.

banir o mal e a que pretendia fazer o mal servir ao bem – coexistiram. Fundado em 1950, o Cine-Clube de Pelotas expunha seu «agrupamento de critérios» na seleção dos filmes. Nove critérios a serem observados ao todo, ora positivos, ora negativos⁸⁵:



No início da década de 1930, o cinema representava o maior risco para o desenvolvimento da criança-espectador. Dia virá em que as crianças sem acesso ao cinema serão inteligibilizadas como as que «não sabem o que é a alegria de viver»⁸⁶, as que se tornam, por isso, «crianças diferentes» e até mesmo crianças «sem infância». Em menos de trinta anos, o cinema deslocou-se da posição de responsável pela danação da criança para o papel de meio de «auto-recuperação» da criança. Em todo caso, cumpre reter, antes de prosseguir na narrativa. Por meio da criança-espectador, o cinema tornou-se pensável tanto no plano da recepção quanto no plano da produção. E, no entanto, o espectador de cinema ainda não existia nas décadas de 1930 e 1940.

⁸⁵ Cinemateca Brasileira. Boletim do Cine-Clube de Pelotas, 1968.

⁸⁶ Cinemateca brasileira. Boletim do Cine-Clube Porverello, 1962.

CINEMA ESCOLAR COMO BERÇO DO ENTRETENIMENTO: A PASSAGEM DO CONSCIENTE PARA O INCONSCIENTE E A FORMAÇÃO DO ALUNO-ESPECTADOR

*A mudança do crer na autoridade para o acreditar na própria convicção não muda o conteúdo do discurso.*⁸⁷

Em relação aos processos de constituição da criança-espectador, não há titubear. À parte o dispositivo do sonho, não houve, ali, elaborações a respeito da cognição do ato de ver cinema. Empenhadas na patologização do hábito cinematográfico como meio de magnetização da participação de autoridades indiferentes ao cinema, as autoridades já vinculadas ao cinema insistiam na descrição da criança e das imagens comuns a diversos espaços de socialização e reservavam um espaço diminuto e irrisório aos processos cognitivos do espectador como tal. Contudo, e concomitante, esse cenário muda radicalmente com a entrada do cinema na escola em meados da década de 1930. Com isso, não quero dizer que a escola tenha forjado o rosto do que entendemos por espectador de cinema. A bem dizer, o espectador de cinema só ganhará espessura quando passar a ser inteligibilizado por meio dos vocabulários estéticos oriundos do advento do movimento cineclubista no final da década de 1940. Porém foi entre os muros da escola que o ato de recepção do cinema, crivado pela figura do polo do aluno-espectador, ganhou dimensões cognitivas, acontecimento fundamental para o destino do ser do espectador. Ora, apesar dessa inflexão produzida pelo cinema escolar, talvez uma boa maneira de começar o capítulo fosse pela afirmação paradoxal de o cinema acionado como otimizador das práticas pedagógicas não ter vingado. Isto é verdadeiro somente em parte. Melhor seria dizer que o cinema intramuros não teve de fato vida longa, desde que não se deixe de acrescentar que a brevidade do cinema escolar foi historicamente importantíssima, na medida em que sua passagem pela escola formal foi uma das condições de possibilidade para a emergência do cinema educativo informal.

O cinema fez parte dos projetos educativos da chamada Escola Nova ou Escola Ativa em funcionamento tanto em Portugal como no Brasil, movimento de renovação da escola cujo apogeu costuma ser localizado nas décadas de 1920 e 1930, e cujo mote central assentava na expansão da aprendizagem para além dos conteúdos formais de ensino. O seu lema principal consistia em sentenciar que ensinar não basta⁸⁸. Era preciso educar. Era preciso o empreendimento de uma educação integral. No Brasil, Francisco Campos justificava a

⁸⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992, p.67.

⁸⁸ NUNES, Leopoldo. **A alegria na vida escolar**: e o poderoso exemplo da obra notável dum amigo do ensino popular. 1943.

reforma de ensino no Brasil em 1927 com base na premissa de a «base da educação» não estar no «livro»⁸⁹, nem «em produto algum de perícia humana», e sim «na vida mesma» e «unicamente na vida»:

Os processos de ensino não podem cifrar-se igualmente à mecânica das recitações, nem o aluno deve ser reduzido a elemento passivo no curso das lições. O ensino puramente passivo e receptivo, o ensino monólogo de professor, consigo mesmo, será, portanto, não somente inútil como ensino, senão deseducativo.

Na medida em que se interpunha, com seu palavrório vazio, entre o aluno e a vida, o professor tagarela assumia o papel de escolho maior ao desenvolvimento das modernas pedagogias. Ora, como foi possível que, então, o cinema – outra forma de mediação – tenha sido empregada de maneira crescente como meio de fazer do processo de aprendizagem do educando algo mais instigante? Já lá vamos. Antes, é preciso compreender minimamente a rede de pressupostos da Escola Nova e as profundas modificações introduzidas por ela nas dinâmicas escolares. O Brasil vivia um momento de «transição pedagógica» marcado pela oposição entre 2 visões de ensino desde 1920⁹⁰. De um lado, o ensino escolar. Do outro lado, o ensino escolanovista. A mudança de maré era visível e favorável aos ventos escolanovistas. O ensino escolar passou a ser, então, denunciado ora como «excessivo»⁹¹, devido a fartura de disciplinas, livros e noções a serem empacotadas na memória, ora como «deficiente», em virtude da falta de contato com as coisas. O primeiro ponto a salientar é, pois, o denunciismo da cultura livresca não ter redundado, em absoluto, no recuo do gesto educativo. Inversamente, quanto mais os pedagogos falavam a respeito do caráter daninho do ensino tradicional e vincavam à oposição entre educação e instrução, mais força ganhava a noção de educação integral e mais refratária a escola arredava-se ao vácuo educativo:

Dissipar é malbaratar. É gastar sem discernimento. Nessa recreação passiva ou vulgar, gastamos nossa vida interior. Essas experiências não nos enriquecem, porque não são significativas. Dissipação é, não raro, intemperança [...] tanto quanto a preguiça [...] repouso não quer dizer inércia.⁹²

Tudo menos inércia:

A recreação tem, pois, funções várias: há as **atividades escapatórias**, que dão vazão ao excesso de energia e às cargas emocionais; há as **atividades criadoras e as sócio-culturais** que contribuem especialmente para o desenvolvimento da personalidade; e há as **atividades de serviço**, cuja

⁸⁹ FILHO, Lourenço Manuel Bergström. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.56.

⁹⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1935.

⁹¹ Idem.

⁹² SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.282.

característica é a solidariedade com os outros, extremamente construtivas, porque levam à caridade e ao civismo.⁹³

Na revista portuguesa *Seara Nova*, Dias Agudo recordava a infelicidade dos tempos nos quais a escola impunha ao aluno «muitos conhecimentos»⁹⁴, muita história, muita geografia, muita gramática, muita aritmética, «muita noção», saberes e mais saberes destituídos de «conteúdo real», visto que não passavam pela «experiência», nem pela «ação da criança», e que entulhavam a cabeça dos alunos com «noções já feitas», no lugar do incentivo ao «contato permanente com as coisas». Com efeito, o autor mais não fazia do que se posicionar no tabuleiro da luta deflagrada anos antes por educadores avessos ao domínio do ensino livresco e favoráveis à ampliação dos momentos de recreio livre:

Cuidava-se [...] que só a instrução era necessária; e, para que assim fôsse, não se permitiam as crianças mais do que uns escassos momentos de recreio livre. O resto era estudo. Não se julgava necessário educar; bastava instruir.⁹⁵

Tão inspiradores para a redefinição dos contornos dos projetos de educação encampados por Capanema, os méritos do modelo da educação nazista tinham precisamente que ver com o fato de o nacional-socialismo ambicionar «o indivíduo todo», «inteiro», «para si»⁹⁶, algo inalcançável pelas «noções livrescas da moral»⁹⁷, mas apenas pela primazia da «formação da vontade», mais do que da «inteligência», já que somente a vontade atingiria o homem «enquanto ser»⁹⁸, modificando a própria «especificidade das suas potencialidades intrínsecas». Eis a tradução dos princípios nazistas de educação pelo Ministério da Educação no Brasil:

A educação do homem enquanto ser e a educação do seu comportamento, são duas finalidades psicológicas inseparavelmente unidas. Se nos preocupamos simplesmente com o comportamento, isto é, com as exterioridades [...] perdemos o contacto com a realidade substancial que perdura e que imprime o seu cunho inapagável em toda espécie de comportamentos possíveis.⁹⁹

Portanto, incidir sobre a vontade era o meio de tocar o ser para melhor moldar o comportamento. Com efeito, as mesmas autoridades que propugnavam por uma educação

⁹³ Idem, p.72.

⁹⁴ OLIVEIRA, Luis de Carvalho. Diagnóstico da personalidade. *Seara Nova*, p.166.

⁹⁵ NUNES, Leopoldo. A alegria na vida escolar: e o poderoso exemplo da obra notável dum amigo do ensino popular. 1943, p.10.

⁹⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, 1932.

⁹⁷ Idem, 1930.

⁹⁸ Idem, 1932.

⁹⁹ Idem, 1932.

integral e por uma completa reorganização do comportamento dos educandos, defendiam a inutilidade de uma «orientação impositiva» na obtenção de «efeitos sistemáticos» e vinculavam o absurdo pedagógico resultante da produção de um modo de ser do aluno que exigia «ser guiado» permanentemente, sendo absolutamente mais eficiente a substituição das figuras de autoridade impositivas pela criação de um «ambiente propício», onde o aluno em processo de educação adquiriria «por si mesmo» e com «perfeita naturalidade» as expectativas da instituição escolar:

O papel da pedagogia deixa de ser um papel de direção, no sentido amplo do termo, para se converter numa tarefa de aclimatação, pura e simplesmente. Disciplina, método, auto-controle, tudo se faz, dentro da escola, na expectativa de ver surgir o homem natural. Tudo se faz com preparação de ambiente, sem que o educador ensaie qualquer tentativa de imbutir na alma do educando direções impositivas de nenhuma espécie.¹⁰⁰

Da perspectiva pedagógica que se ia insinuando pelos canais da Escola Nova, o homem livre deveria ceder lugar ao homem natural a partir da introdução de novos métodos de ensino. Do contrário, a liberdade voltar-se-ia contra si mesma na forma do desregramento «liberticida». O homem livre não era apenas o homem que dava livre curso às suas vontades em detrimento às convenções dos modos de socialização impostos pela arbitrariedade dos ares do tempo, era também o homem que destruía «a si mesmo» e que, por isso, não devia ficar «entregue as suas próprias tendências», exigindo a presença das autoridades, mais especificamente da autoridade consciente do dever de ir «traçando os limites» dentro dos quais deviam «harmonizar-se as afirmações individuais», sobretudo diante da incontinência das crianças e dos jovens sempre prontos a «ser» e «agir».¹⁰¹ A diferença entre o homem livre e o natural consubstanciava-se em duas formas distintas de governo de si. De um lado, o autogoverno. De outro lado, a autonomia:

O termo self-government, usado tantas vezes em substituição a autonomia, é ainda mais expressivo. Não se governa a si mesmo sem se deixar ir ao sabor da fantasia ou do capricho do momento. O self-government implica o domínio próprio, isto é, a dominação das tendência instintivas ou irracionais.¹⁰²

A fim de não causar ferimentos aos princípios orientadores da renovação da escola, os pedagogos da Escola Nova «não podiam se valer da proibição como mecanismo de limitação da liberdade». Daí, a centralidade do dispositivo do contato com as próprias coisas e do dispositivo do lazer, pois ambos tinham a particularidade de promover o fechamento da

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.19.

¹⁰² Idem, p.122.

liberdade de variação de perspectiva do aluno sem o recuso à autoridade direta do professor, haja visto que a coisidade da coisa, com suas propriedades inerentes, e a ludicidade do jogo, com suas regras internas, fixavam os alunos em limites tidos como naturais e espontâneos e os levavam a agir diante das coisas e no interior dos jogos como navegadores eufóricos pela redescoberta inédita de terras já povoadas:

Em todos êsses brinquedos a criança deve ser levada a sério. Que a intervenção do adulto seja antes para participar do que para ensinar. É a **redescoberta** que traz euforia.¹⁰³

No contato com as coisas e nas brincadeiras, o que estava em questão não era a descoberta de verdades insuspeitas, mas a operacionalização de novos métodos de ensino cuja distância em relação ao fantasma da chancela da tradição no processo de aquisição e valoração da verdade ministrada pela escola não implicasse abrir mão da recognição como modelo central de acesso ao verdadeiro. Dito de maneira simples, o que estava em questão era o fato de a verdade ganhar mais força de pregnância «quando **recriada** pelo indivíduo».¹⁰⁴ A diminuição do teor impositivo do gesto professoral não modificou a centralidade e a obrigatoriedade do protocolo de estabelecimento prévio da verdade por parte das autoridades escolares, apenas deslocou o suporte de transmissão da verdade antes confiado aos livros e à vocalização dos professores em direção às brincadeiras e às coisas e subtraiu a explícita violência das autoridades escolares em benefício da indiscutível evidência das coisas e da leveza das brincadeiras, favorecendo, assim, a institucionalização de formas de objetivação da verdade que não consentiam mais qualquer alternativa, não obstante nenhuma violência direta e aberta pairasse no ar. Escrito em 1948 e publicado em 1952 no Brasil, o livro de Paul Foulquié não deixava dúvidas quanto ao reforço da ordem preestabelecida trazido pela força da descoberta das coisas e das brincadeiras na cooptação da livre adesão do alunado:

A criança não é, pois, deixada a si mesma senão aparentemente. Desfruta, sem dúvida, grande liberdade e não tem imposta qualquer ocupação que não a interesse. Mas o material que lhe é proporcionado orienta o seu interesse no sentido havido por melhor para sua formação intelectual. Os exercícios educativos a que se entrega espontaneamente são muito diferentes dos da escola tradicional, mas, como nesta, se sucedem numa ordem metódica e previamente estabelecida.¹⁰⁵

Embora muitas vezes sequer alterasse o conteúdo verdadeiro a ser ministrado e assimilado pelo aluno, incluindo o conteúdo definidor da identidade de si, a mudança do crer na autoridade para o acreditar na própria convicção remodelava radicalmente a experiência da

¹⁰³ Idem, p.104.

¹⁰⁴ Idem, p.116.

¹⁰⁵ FOULQUIÉ. Paul. **As escolas Novas**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1952, p.24.

localização da origem da verdade anexada à identidade do aluno. Como contrapartida ao ofuscamento da presença da autoridade escolar – consequência da introdução dos jogos e da descoberta das coisas –, a dramaticidade da revelação da identidade de si separava-se da instituição escolar e passava a depender da aproximação com os pares ou do afastamento relativo ao último reduto de autoridade socialmente aceitável e reconhecível, a saber, a família:

O adolescente prefere divertir-se com os colegas. O seu objetivo principal é **ser ele próprio, achar-se a si próprio, revelar a si mesmo sua identidade, distinta de sua família.** E como é no lazer que somos mais livremente nós mesmos, cumpre deixar ao adolescente a livre escolha de suas atividades.¹⁰⁶

Tendo como eixo de sustentação os quereres individuais, a descoberta das coisas e os jogos davam à escola os meios de implementação de outra forma de teatralização da verdade supostamente não obediente a nada a não ser à espontaneidade dos encontros regidos pela lógica da horizontalidade entre aluno e aluno e entre aluno e coisa, guarneecendo a escola com as condições de ressignificação dos mecanismos de regulação da conduta do aluno que assumiriam não apenas aspecto tolerável, mas, sobretudo, desejável. As autoridades empenhadas na construção do jardim da infância escolar – uma das variantes da experiência lúdica – punham às claras os objetivos da imersão do aluno que brinca nas «exigências da vida em comum» e o poder da brincadeira na conversão de regras impostas por figuras externas de autoridade em regras imanentes aos jogos, ao declarar que a «finalidade primacial» do Jardim de Infância tinha a ver com a «conformação da personalidade infantil com os padrões da cultura»¹⁰⁷:

no jardim, mesmo as atividades dirigidas são apresentadas como jogos e, por isso, se tornam atraentes. As atividades de livre escolha têm seus limites marcados pelas exigências da vida em comum. Liberdade, nessas condições, é auto-educação. A criança descobre logo que, para ser bem aceita, precisa ser amável e cordata, saber esperar a sua vez e controlar-se quando contrariada; ceder quando necessário e colaborar sempre que solicitada; A rebeldia traz uma segregação temporária da coletividade, não como punição, mas para favorecer a reflexão e a calma. Logo que volte a possibilidade de comportamento adequado é facultado o regresso ao grupo, sem que tenha havido humilhação nem censura. A auto-educação dá o gosto pelo esforço.¹⁰⁸

Com a abolição da admoestação do professorado, os alunos ganhavam o direito de não ser objeto da ira do professor. Em compensação, a convivência com a ameaça permanente de

¹⁰⁶ Idem, p.76.

¹⁰⁷ Idem, p.201.

¹⁰⁸ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.203.

segregação imposta automaticamente pela inviolabilidade da organização ditada pela impessoalidade das regras do jogo fazia-se lei, e lei tanto mais inapelável quanto mais intensa a fusão e a indistinção entre os objetivos das autoridades e os efeitos punitivos imanentes ao *bullying* inerente ao jogo. Os rodopios pela horizontalidade do jogo não foram pensados como brecha institucional para o relaxamento do poder normativo das autoridades escolares e como espaço de criação de novas relações entre alunos e alunos ou entre alunos e professores, pois a lenha atirada pelos professores para o abastecimento da maquinaria lúdica procedia da certeza da maximização dos mecanismos punitivos horizontalizados:

Os jogos são uma condição para a disciplina dos colegiais. Neles há regras estabelecidas e aceitas pelo grupo de brinquedos e que são respeitadas como invioláveis. Para tomar parte nos brinquedos é preciso saber respeitar as regras do jogo. Isso disciplina o indivíduo, dá-lhe hábitos de governar-se a si mesmo.¹⁰⁹

No tempo da palmatória, era bastante óbvio que o aluno via-se preso à autoridade pelo medo. Com o advento dos mecanismos de horizontalização das instâncias de regulação da conduta, o castigo dava lugar a autoculpabilização. Nesse novo regime de socialização escolar, o aluno arredio às regras do jogo coletivo, ao esboçar renitência, dava estacada letal no coração da harmonia das dinâmicas do grupo ao qual pertencia, de modo que a insubmissão deixava de ser lida no registro da resistência às monstruosidades das atitudes do professorado e passava a ser entendida como falta de vontade de cooperação diante dos pares. Assim, quando grupúsculo, o jogo fornecia largas ao treino do alunado na «verdadeira disciplina», isto é, na arte de «saber obedecer inteligentemente» e de «obedecer pelo consentimento de sua própria compreensão», infundida pela certeza de estar «colaborando para o seu bem e o bem da coletividade».¹¹⁰ No caso, a coletividade abraçava a todos, incluindo os professores. No limite, as autoridades não apenas se escapuliam da vista dos governados, elas faziam parte das vítimas da rebeldia do abano de cabeça dos que não referendavam performaticamente os jogos. É que não havia mais professores e alunos em certo sentido. No momento do jogo, apenas jogadores igualmente submetidos às regras comuns. Pé ante pé, as autoridades escolares tingiam-se com as cores da impessoalidade no momento da formulação das regras do jogo. Passo a passo, retornavam a ele na condição de simples jogadores. Resultado: mais autopunição:

A recreação bem supervisionada arranca a criança e o adolescente da sua atitude de base que é a da agressividade e restaura a paz com o adulto,

¹⁰⁹ JUNIOR, Onofre de Arruda Penteado. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo: Edição do autor, 1949, p.171.

¹¹⁰ Idem, p.173-174.

dando-lhe assim confiança nos homens e na ordem do mundo. No jogo o adulto perde sua situação de superioridade. Ali, todos são tratados de igual para igual. O adulto sofre, como a criança, as mesmas penalidades quando comete erros. Daí a facilidade com que a criança aceita o castigo no jogo. O castigo lhe chega sem carga emocional. É impessoal, pois decorre de um regulamento. É imparcial e universal, pois automaticamente atinge a todos. O jogo faz aceitar prazenteiramente as responsabilidades.¹¹¹

Quando as autoridades escolares não batiam em retirada e abrigavam-se sob o teto da impessoalidade, distribuíam cargos de poder entre os pares, especialmente escolhidos pelo critério da igualdade etária, tercerizando as responsabilidades pela conformação da conduta do grupo. O principal interesse do escotismo residia na «escolha do chefe», pois o chefe eleito não se azulava no horizonte do «adulto», nem se nivelava na posição de «companheiro», era um «jovem», de preferência «mais velho que o grupo», mas ainda «pertencendo ao seu mundo»¹¹². Por onde se vê que a condenação do ensino livresco não tinha em mira tão somente preocupações epistemológicas, como se o aprimoramento do conhecimento dos alunos fosse a única meta do recunhar das regras de governo do alunado. Antes, ocorria que o hábito livresco subtraía o aluno do grupo e, nessa medida, dos jogos:

O livro não deve, todavia, servir de refúgio para os tímidos. Aprender a ler antes de ser assimilado a técnica do convívio social é favorecer o hábito da fuga do grupo.¹¹³

Neste ponto da narrativa, fica claro o emprego dos mais variados meios lúdicos para a dinamização de fontes imanes de regulação da conduta do alunado e a onipresença dos mecanismos de autopunição. Quer a participação do aluno no jogo, quer o banimento do aluno do jogo, selavam a força do enredo punitivo montado pela Escola Nova. Dentro ou fora do jogo, punia-se. Entre os dois extremos, a mesma lógica. Brincar era punir. Não deixar brincar era punir. É curioso pensar como os alunos portugueses e brasileiros foram sendo educados a pancadas de alegrias:

as brigas entre as crianças por ocasião do jogo são excelentes oportunidades para a aprendizagem da justa defesa. Em via de regra, não se deve apartar briga de criança. Pode-se dizer àqueles que se vem queixar: “Fulana bateu em você? Quer dizer que ela não quer brincar. Então não brinquem mais com ela”. Assim a agressividade normal será punida pelo isolamento, o que, em geral, é o pior dos castigos.¹¹⁴

¹¹¹ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.41.

¹¹² Idem, p.236.

¹¹³ Idem, p.198.

¹¹⁴ Idem, p.70.

Tanta autopunição faz com que nós não estranhemos que o lazer tenha sido pensado para ter somente razões que a própria razão desconhecesse. Feita a ressalva, não quero, com isso, dizer que as formas de regulação inconsciente das condutas dos alunos eram tributárias de forças inomináveis pré-existentes nos subterrâneos da consciência cuja subida ao patamar do entendimento dependeria da iluminação de movimentos de introspecção. Antes, o inconsciente resultante das experiências lúdicas era o meticuloso e programado efeito do esconderijo deliberado de determinados princípios de regulação da conduta pensados para nunca ganharem as luzes da ribalta da consciência, sob pena de comprometerem o IBOPE das atividades silenciosamente disciplinadoras e dependentes da livre adesão dos alunos, ou, para falar jargão da época, dependente da «espontaneidade completa» do aluno¹¹⁵, sem a qual ele não se entregaria «completamente» e perderia a chance de aprender de maneira osmótica a «solução de problemas da vida prática»¹¹⁶. Fazendo minhas as palavras de Venâncio, afirmaria que a Escola Nova não se cansou de lutar em prol da condução dos alunos por meio de uma diretriz «firme», «segura», «invisível embora»¹¹⁷. Ao salmodiar a força educativa do cinema, um deputado português descrevia o princípio silencioso em funcionamento nas práticas lúdicas ligadas ao imperativo de educação:

Educar é fazer passar o consciente para o inconsciente. Por outras palavras, educar é criar artificialmente hábitos. Mais rigorosamente: bons hábitos.¹¹⁸

Tornar o consciente inconsciente, produzindo, dessa feita, a naturalização de certos hábitos – eis a melhor definição das dinâmicas lúdicas nas quais se inscreveu o cinema escolar. Em cartaz na consciência, apenas a alegria. O restante, efeitos de regulação da conduta transportados pela experiência lúdica, deveriam imergir nos bastidores da consciência de todos e cada um. Ali, a rosa do pensamento orientador da conduta do aluno brotava da alegria e do incitamento à obediência prazerosa e inconsciente aos objetivos disciplinadores subsumidos nas regras do jogo, sempre inapartáveis de sujeições e punições mil. A vontade de ampliação das horas de recreio livre implicou, pois, reorganizações espaciais e temporais das dinâmicas escolares, que passavam a contar com bosques internos, quadras de esporte, brinquedos, músicas, desenhos, filmes e outras tantas tecnologias de governo do alunado. Tudo isso passou a fazer parte da paisagem institucional escolar. Rapidamente, as escolas

¹¹⁵ JUNIOR, Onofre de Arruda Penteado. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo: Edição do autor, 1949, p.16.

¹¹⁶ Idem, p.15.

¹¹⁷ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.48.

¹¹⁸ Debates Parlamentares. Diários das Sessões da Assembléia Nacional, número 076, 10 de fevereiro de 1936, p.458.

inventavam e tornavam consensual a existência de toda uma «maquinaria da alegria» pela introdução de uma variedade de práticas até então estranhas aos afazeres escolares diuturnos. Em espaço curto de tempo, todas essas atividades entraram na conta de hábitos escolares normalizados. E normalizadores. Todas essas atividades funcionaram como prolongamento dos dispositivos disciplinares da escola. Embora aparentemente nada tivessem em comum com os conhecidos instrumentos de controle ali em circulação, sobretudo porque se apresentavam como atividades livres, cujo propósito era fazer do ambiente escolar o lugar feliz onde as potencialidades se atualizam, especialmente pela transferência da iniciativa para o aluno, cabia as atividades lúdicas discipliná-lo na autonomia e no trabalho coletivo, gerando proveitosos efeitos na adaptação escolar e familiar. Fica claro como a penetração das brincadeiras no recinto da escola não foi apenas o acolhimento de atividades lúdicas que ocorriam por mero acaso no quadro da instituição escolar. Assim sendo, se o serviço circum-escolar era obrigatório em Portugal desde o decreto 27084, promulgado em 14/10/1936, tal obrigação foi cada vez mais vivida como ocasiões de lazer individual que teriam, no prazer pessoal dos alunos, a única razão de ser: o que começou sob a forma de obrigação imposta pelo Estado e pelas autoridades escolar convertia-se em demanda dos próprios alunos.

Para nossos propósitos, não será ocioso sublinhar o fato de a relação entre ensino e experiências lúdicas não ter sido de sucessão, como se a diversão abrisse caminho ali onde terminasse a educação. Não se tratava de imiscuir a brincadeira no intervalo das atividades escolares, como ocorria na «fase pré-escolar»¹¹⁹, quando a criança se via ocupada ora com atividades elementares ligadas à conservação de si, ora com atividades de «brinquedos». Os altos e baixos da experiência lúdica mediam-se pela interpenetração entre brincadeira e educação. Tarefa árdua. Os peritos da educação no Brasil alertavam: «atrair» e «educar» não era, em absoluto, «tarefa para leigos», especialmente quando as duas coisas tinham de ser feitas «concomitantemente»¹²⁰, precisamente porque o sucesso da experiência lúdica não se desaliava da qualidade do amálgama entre o «trabalho normal da escola»¹²¹ e a «recreação» e não ignorava que seu objetivo último consistia no sucesso da operacionalização do axioma de o «**ser-que-brinca**» ser também o «**ser-que-aprende**»¹²². Palmo a palmo, estou a tentar mostrar como há imensa dificuldade de nossa parte em imaginar o prazer obedecendo a

¹¹⁹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.17.

¹²⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1940.

¹²¹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.24.

¹²² SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.238.

projetos de governo, cuja racionalidade visa acertar no alvo de objetivos políticos específicos. É-nos difícil imaginar o «sorriso» e o «sangue» para lá da espontaneidade, do instinto e da irracionalidade. Estamos a ver, pois, como a produção do prazer era uma tarefa política complexíssima. Não era brincadeira definir com exatidão «o que pode agradar a uma criança»¹²³, ainda mais quando a produção do agrado visava «regular aquilo que deve penetrar no seu ambiente como estimulante de hábitos» – de bons hábitos, claro está. Com mais e mais frequência, ali onde irrompiam as palavras brinquedos, diversão, alegria, dentre outras variantes, não demorava a despontar a palavra hábito e a exigência de não haver separação entre «brinquedo-diversão» e «brinquedo-educativo»¹²⁴:

1- Que hábitos sadios podem ser desenvolvidos e estimulados com o uso de tal brinquedo?

2 – Que maus hábitos podem ser estabelecidos?

3 – Em cada idade, quais os interesses dominantes que precisam ser desenvolvidos e que brinquedos estimularão estes interesses para a formação de bons hábitos?

4 – Nestes interesses, quais os de maior importância e quais os que podem ser adiados até se tornarem mais fortes?¹²⁵

Evidentemente, a divisão entre bons e maus hábitos implicava o traçado entre brinquedos permitidos e proibidos, sendo estes, sobretudo, os «de selvagens», os que supunham desentendimentos físicos. Mas também os «de azar»¹²⁶, onde tudo era pretexto para fichas, roletas e grãos de feijão vertidos em dinheiro. Somente nesses casos, e apesar da ludicidade, o veto recaía sobre as brincadeiras, já que elas antecipavam e provocavam o «delírio da aventura». Quando não submetida à formação de bons hábitos, a imersão do indivíduo na atividade lúdica ganhava sinal negativo e passava a ser vista como fechamento e alheamento do indivíduo frente à realidade circundante – condição semelhante ao uso contínuo de drogas:

outros preferem o álcool ou os entorpecentes. Mas o jogo, mais do que estes, conduz os viciados a um estado de alheamento da realidade ambiente, exceto o próprio jogo.¹²⁷

Eis outro ponto fundamental: por estranho que pareça, os «brinquedos moralizadores» eram maior agravo à experiência lúdica que a formação de hábitos negativos¹²⁸, pois eles

¹²³ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.20.

¹²⁴ Idem, p.24.

¹²⁵ Idem, p.21.

¹²⁶ Idem, p.18.

¹²⁷ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.72.

¹²⁸ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.19.

traziam o risco de levar a criança a uma «reação oposta» à esperada devido ao «enfado» causado. Nessas ocasiões, desassomava-se a participação voluntária do aluno e vinha à baila a percepção de a brincadeira ser o resultado da imposição de regras balizadoras da conduta. Hábitos bons e formativos, hábitos ruins e desformativos, nenhum deles atirava o aluno para fora da zona da brincadeira, nenhum deles fazia do aluno um servo involuntário de regras heterônimas, nenhum deles contestava a legitimidade do princípio de socialização em causa à maneira do brinquedo aborrecedor. Em todo caso, o que é certo – e deveras surpreendente – é o fato de a experiência lúdica, por assim dizer, amoralizadora, não alvejar os jogos violentos. O que a experiência lúdica não estava em condições de acomodar era o falhanço do acobertamento das regras a serem silenciosamente internalizadas em vista da configuração do comportamento do aluno escafandrado na brincadeira. Por isso, o maior entrave da brincadeira não radicava no aparecimento da agressividade. O aborrecimento dos envolvidos na brincadeira era a matéria da flecha a atravessar o calcanhar de Aquiles da experiência lúdica. O brinquedo aborrecedor fazia as vezes do professor maçante, pois o:

mau professor é aquele que não respeita essa atitude de jogo, que impõe fórmulas e técnicas, que impossibilita a expressão de vir de dentro para fora.¹²⁹

Se olhássemos para o caminho argumentativo de onde viemos, veríamos os rastros da tese: o jogo «**traz prazer**» porque proporciona uma situação de «ampla liberdade»¹³⁰. Já havíamos notados, pois, que o prazer não tramitava sem a fixação da antinomia entre regras heterônimas e liberdade, pois o educando em processo de ludicização tinha de experienciar a brincadeira como uma «**situação em que se pode fazer o que se quer**», isto é, «**sem constrangimento**»¹³¹. Ora, o fundamental é perceber como o constrangimento desencadeava-se não pela presença da autoridade, que podia estar na brincadeira contanto que se pusesse ao nível das regras uniformemente distribuídas entre os jogadores, mas pelo aborrecimento que minava o desejo de participação dos alunos nas atividades lúdicas, o verdadeiro mecanismo de tração do «**fenômeno do relaxamento dos nervos**». De onde se conclui que o brinquedo aborrecedor acabava com a brincadeira na medida em que desocultava o caráter normativo da experiência lúdica, que passava a ser vivida, então, na chave do contragosto.

Pelo compasso da bossa genealógica que vem animando o presente itinerário de investigação é que o cinema vem à roda. A primeira e mais importante justificação da inscrição do cinema no quadro institucional escolar foi a de o cinema ser a melhor resposta à

¹²⁹ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.50.

¹³⁰ Idem, p.46.

¹³¹ Idem, p.86.

ameaça do brinquedo aborrecedor. A ascensão do cinema ao patamar de método maximizador do aproveitamento escolar dos alunos foi proporcional à constatação do declínio da eficácia da captura da vontade dos alunos por meio de alguns brinquedos e brincadeiras disponibilizados entre os muros da escola. Com o cinema, a escola requintava de intensidade o entusiasmo dos alunos pela participação nas atividades lúdicas e derramava a internalização inconsciente de regras de conduta ainda mais desimpedidamente. Portanto, não era a materialidade do brinquedo que importava, mas o efeito lúdico, isto é, um certo modo de submissão às regras de conduta socialmente impostas. No livro *O cinema e a escola*, José Maria Gaspar, ao defender a contribuição de certo cinema para a educação, postulava que o cinema «recreia» e «diverte», mas também «estimula e anima para o bem»¹³². A 6 de janeiro de 1939, um dos deputados do parlamento português, levantando-se contra os que insistiam na associação do cinema aos maiores males para a instrução, declarava a ditirambos:

Nenhuma considerações impedem que [...] se lhes proporcione alguns momentos de sã alegria que para elas representa a assistência a um divertimento, à projeção de um filme [...] se os filmes forem cuidadosamente adaptados à mentalidade infantil, podem mesmo nessa idade servir de instrumento de educação [...] ministrando-lhes pequeninos exemplos de ordem, que bem poderão completar os objetivos da educação doméstica.¹³³

Não resta dúvida: o grande objetivo desses enunciados que se apresentavam como favoráveis a implementação do cinema como parte integrante das novas estratégias educativas ligadas ao divertimento e ao lazer consistiu em provar que mais alegria redundaria em mais disciplina¹³⁴. Muito mais que dispor o aluno-espectador ao acolhimento de pequeninos exemplos de ordem, o cinema lançava mal de «mil truques»¹³⁵, hiperbolizando, «sem a fadiga do raciocínio», o envolvimento do espectador. Tendência que só se tenderia a frutificar, sobretudo após o advento do som, pois o acréscimo de uma nova dimensão de realidade ao cinema influía decisivamente em seu poder de sedução, fazendo com que o aluno-espectador fosse ainda mais «facilmente levado a acreditar» no que via na tela e a «imitar o modo de agir dos personagens cinematográficos». Absorvido pela força de «sugestão» do cinema, o aluno-espectador se deixava levar, não refletia, não se coloca «à distância», não obstante o vão entre a cadeira do aluno e a imagem projetada. Tanto o cinema intramuros como o cinema

¹³² GASPAR, José Maria. *O cinema e a escola*. Coimbra: Coimbra Editora. 1948, p.20.

¹³³ Debates parlamentares. Diários das Sessões da Assembléia Nacional. Número 12S, 06 de janeiro de 1939, p.14.

¹³⁴ NUNES, Leopoldo. *A alegria na vida escolar*: e o poderoso exemplo da obra notável dum amigo do ensino popular. 1943.

¹³⁵ DIDONET, Humberto. *Você sabe apreciar cinema?* Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.5.

extracurricular, inscrever-se-ão nesses projetos de governo dos alunos baseados na ligação entre lazer e educação:

A recreação, quando é racional, é fator educativo [...]. Recreação é relaxamento do organismo e da mente [...]. É atividade livremente escolhida e exercida nas horas de lazer, ativa ou passiva, individual ou em grupo, organizada ou espontânea [...]. A característica da recreação é [...]. ser atividade “de luxo”, isto é, desinteressada, que transforma e corrige a realidade.¹³⁶

Só mesmo o poder de fascinação do cinema para chamar à competição o instrumento moderno de ensino mais eficiente da escola:

Queremos crer que, no futuro, o “quadro negro” seja substituído *in totum* pelo cinema. Uma simples frase explicativa, a palavra gravada no locutor e a exibição do assunto, dizem mais ou se gravam com muito mais facilidade no cérebro do indivíduo do que as melhores preleções dos mais afamados mestres [...]. A criança assimila com facilidade [...]. O fato é que lá fica gravado a figura que viu ou a frase que ouviu, perdurando muitas vezes até a velhice.¹³⁷

A nova mobilização do cinema a que venho me referindo desatou a rondar os territórios educativos brasileiros desde a promulgação do decreto 19.890 da reforma Francisco Campos, de 1931. Nele, deflagrava-se o uso da iconografia pela recomendação dela a título de estratégia metodológica elaborada para o auxílio dos programas de história no ensino secundário, sob a alegação de as crianças e os adolescentes nutrirem curiosidade natural pelas imagens. Daí ao cabimento do cinema na escola era menos que um passo. Nada insólita, pois, a pergunta que saía à luz aqui e ali. Se a indústria tinha inventado uma «animação nova»¹³⁸, por que não o utilizar em proveito do aguçamento do modelo de internalização de regras da experiência lúdica? Nos termos da pedagogia brasileira, a imagem passava a ser vista, pois, como poderosíssimo agente de fixação do conteúdo curricular, devido ao que se chamava à época de «múltiplo reforço intuitivo». Eis o ponto nevrálgico: as tentativas de introdução do cinema na escola não se fizeram em virtude de suas qualidades estéticas, e sim na condição de recurso audiovisual para fins educativos. Tanto maior o interesse pelo cinema quanto se sabia ele ter servido aos intentos da pedagogia nazista, talvez o maior espelho para as educações brasileira e portuguesa. Assim, os educadores portugueses favoráveis à inclusão do cinema na escola mantinham os olhos no modelo alemão de aproveitamento do cinema. Há uma dezenas

¹³⁶ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.43.

¹³⁷ Cinemateca brasileira. Higiene Mental Infantil por Rosalvo de Salles. **Jornal de Notícias**, São Paulo, 6 de fevereiro de 1949.

¹³⁸ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.24.

de anos, constavam, ali, «material cinematográfico nas escolas»¹³⁹. Curiosamente, a pedagogia alemã não se limitava à circulação de filmes. Ela havia criado o «filme especial para o ensino», um cinema feito especialmente para o uso escolar e, por isso, perfeitamente adaptável aos programas de ensino e às «exigências de Pedagogia», sobretudo à de prévia determinação da extensão da fita, cuja limitação a 200 metros – o que equivalia a 10 ou 20 minutos de projeção – fazia com que elas fossem facilmente «intercaláveis» em uma hora de lição, sem contar que o cinema escolar alemão, a partir de 1934, dava novo impulso com vistas a uma «utilização mais geral do cinema» ao lançar o projeto de distribuição de 60.000 aparelhos de projeção de cinema pelas escolas e universidades. Por certo, assim imaginavam os pedagogos portugueses, nenhuma disciplina deixaria de ser «ilustrada pelo filme pedagógico», uma vez importado o modelo alemão para Portugal. Portanto, a ideia de ilustração não indicava uma maneira vaga de intuir o papel positivo do cinema nos processos de aprendizagem. O cabimento do cinema na escola não se decidiria apenas em razão da ligação entre cinema e incremento da força das experiências lúdica, dependia também do dispositivo ilustração como meio de legitimação do uso do cinema nas operações didáticas da escola, na medida em que permitia ao cinema, mesmo sendo uma claríssima forma de mediação, ganhar distância relativamente ao professor tagarela:

O cinema fala por meio das imagens, que se transformam em ideias e juízos. O cinema impõe ideias com mais força do que o livro, porque este **fala** sobre as coisas, enquanto o cinema as **mostra** diretamente.¹⁴⁰

Devidamente situado, o componente ilustrativo do cinema transformava as imagens exibidas em realidades «semi-presentes», como se o cinema estivesse no degrau acima do professor tagarela na escala crescente composta pelo falar, pelo ilustrar e pelo oferecer as próprias coisas ao campo de observação dos alunos, como se o cinema fosse simultaneamente um não discurso e uma quase coisa, isto é, um ser intermediário dotado de elevado poder epistemológico. Pelo aumento do número de meios de objetivação dos conteúdos ministrados e dos sentidos mobilizados na assimilação das informações, o cinema deveria ser situado a meio caminho entre as próprias coisas e a abstração da ideia vocalizada. E, assim, destergiversado pelo cinema, a dinâmica de ensino/aprendizagem escolar, outrora refém da falação do professor, ganhava nova feição, pois que os filmes ajudavam na remoção de certas «dificuldades do trabalho escolar», sobretudo «simplificando pela demonstração explicações

¹³⁹ Casa das Caldeiras. Liga Portuguesa de Profilaxia Social. O cinema e a higiene social, 1934.

¹⁴⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.4.

longas e supérfluas».¹⁴¹ A demonstração de o professor tagarela não resistir à prova da comparação com o poder de ilustração da imagem cinematográfica dava pontos ao cinema, visto que os filmes deixavam de ser unicamente «fonte de regulação inconsciente da conduta», tornando-se também «fonte de conhecimento», sem contar que se tratava de uma modalidade de conhecimento incomparavelmente mais econômica do que visitas e excursões expedidas com «turmas grandes» a «distâncias longas», caminhadas para fora da escola conhecidas por causar «dificuldades de toda ordem»¹⁴². Quer dizer, a ilustração era o sopro sem o qual o cinema não teria sido deslocado da posição subalterna de entrave às novas políticas pedagógicas pautadas na refutação de todo o ensino não baseado na «observação» e no contato direto com as coisas.

Não faltavam, aliás, críticas nesse sentido. Limitado à «recepção visual», o ensino pelas imagens descumpria a exigência escola novista de «cooperação de todos os sentidos». Captado unicamente pelos estreitos canais da retina e sem o concurso do olfato e do tato, o filme ignorava o fato de a «rosa cheirar bem» e «ter espinhos». Muitas vezes confrontado com as referências a Freinet, para quem o ato de ir às «próprias coisas»¹⁴³ e recorrer à «observação direta» e à «experiência» eram imperativos pedagógicos incontornáveis, mas também a pedagogos obstinados pela fusão entre o funcionamento da Escola Nova e do «internato»¹⁴⁴, crenes de «só a influência total do meio» permitir realizar uma «educação integral», a entrada do cinema na escola só se faria à custa da matização desses estribilhos em vias de canonização que criticavam o cinema por só ser possível pela mediação de terceiros, por ser o contrário da autópsia, ver com os próprios olhos, um meio escuso, pois, de saltar as sucessivas etapas que levariam à concretude da coisa. Em resumo, como o cinema poderia candidatar-se a meio pedagógico se a observação direta constituía a «base absoluta dos conhecimentos», sob a ótica do movimento escola novista, se «tudo o que há no intelecto já passou pelos sentidos»? Como assistir cinema em sala de aula se:

Toda a observação directa por meio dos sentidos é de muito mais alto valor do que a observação indirecta por meios artificiais, quadros, modelos, filmes.¹⁴⁵

Por mais que alguns se mantivessem imóveis às lufadas argumentativas pró-cinema, especialmente no que dizia respeito ao lugar intermediário do cinema na produção do conhecimento, era por demais evidente que ninguém teria a pachorra de desconsiderar as

¹⁴¹ Cinemateca Brasileira. Cinema e educação. Pedro Lima. **O Jornal**, 22 de setembro de 1956.

¹⁴² DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.116.

¹⁴³ FOULQUIÉ, Paul. **As escolas novas**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1952, p.55.

¹⁴⁴ Idem, p.87.

¹⁴⁵ Casa das Caldeiras. Liga Portuguesa de Profilaxia Social. O cinema e a higiene social, 1934.

vantagens do cinema como dispositivo de «reforço» a subsidiar o enraizamento do conhecimento adquirido no contato direto com as coisas e a servir de instrumento de revisão «depois da visita» dos conhecimentos circulados pelo sacrossanto canal dos sentidos. No fundo, não seria esse o melhor caminho para «reivindicar para o cinema um lugar no ensino»¹⁴⁶? Pois bem, ficava a cargo do cinema a exibição tanto de eventos transcorridos nos recônditos de Portugal e em outros países do mundo quanto das coisas do passado. Se não havia jeito de convencer os pedagogos tradicionais a respeito dos poderes epistemológicos do cinema como ser intermediário na produção de conhecimento, quem poderia inobservar o fato de ao cinema estar «reservado tudo o que não se possa observar imediatamente e directamente»?¹⁴⁷ Graças ao cinema a escola imprimia passos largos na supressão da impossibilidade do contato direto com realidades espaciais e temporais inacessíveis aos alunos. Defensor do cinema na escola, Vargas expressava-se em termos praticamente idênticos, ao falar da concatenação entre o cinema e a presentificação a toque de caixa dos fatos da história em sala de aula:

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contacto com os acontecimentos da História¹⁴⁸.

Contudo, o cinema-ilustração não era o melhor caminho para reivindicar ao cinema um lugar no ensino. Por um lado, o cinema avantajava-se ao disponibilizar-se ao papel de complemento didático. Acontece que a palavra do professor e as imagens impressas nos livros já cumpriam a missão de reforço do processo de assimilação do impacto da realidade bruta captada pelos sentidos fora das cadeiras da sala de aula. O emprego do cinema para fins didáticos estava, pois, condicionado à superação diante da modalidade de conhecimento ofertadas pelos recursos pedagógicos tradicionais, de modo que o refúgio do cinema no argumento da transposição de realidades estrangeiras para a sala de aula era claramente falho se desacompanhado de outro adendo assaz relevante, pois que a vocalização do professor e os livros exerciam precisamente o papel de catapultas apontadas às zonas espaciais e temporais exorbitantes à jurisdição dos sentidos dos alunos, a saber, o fato de o cinema ser uma imagem-em-movimento. Portanto, o cinema possuía a singularíssima propriedade a mais do que as sobreditas formas de reforço da realidade – o movimento – que o guinava ao abeiramento da maçaneta da porta de legitimação da entrada do cinema na instituição escolar.

¹⁴⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹⁴⁷ Arquivo Distrital de Setúbal. **Jornal Setubalense**, 1955.

¹⁴⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/view>

Nesse sentido, o cinema só devia ser utilizado «para aquilo em que o movimento seja fator essencial»¹⁴⁹: o curso das águas, dizia Venâncio Filho. Mas também para a captação de fenômenos em movimento cuja observação direta representasse risco à integridade física dos alunos: vulcões em erupção (e, igualmente, claro está, forças sociais em erupção). Assim, o cinema ultrapassava – ou ao menos imaginava estar em vias de – as atribuições negativas atribuídas à si:

Na técnica moderna de educação, em que a criança deve ser posta em contato com a realidade mesma, toda vez que a natureza não puder estar diante dela, recorre-se aos meios artificiais, para trazê-la ao aluno, desde que ele não pode ir até lá¹⁵⁰.

Logo, excluía-se do cinema escolar tudo o que tivesse o menor parentesco com o «domínio da palavra», tudo o que guardasse semelhança com a «imagem fixa», tudo o que pudesse ser captado «ao natural», particularmente os fenômenos ligados à geografia e à ciência natural, casos nos quais era possível «ter a natureza presente».¹⁵¹ Todas essas autoridades favoráveis à inserção do cinema na escola buscaram, pois, um lugar para o cinema entre os dispositivos pedagógicos, ainda que não deixassem de sublinhar o perigo de se «abusar do cinema», pois ele tinha seu «lugar», seu «momento»¹⁵², quer dizer, sua «didática». Com tantos dotes epistemológicos (ilustração e reforço da realidade) e disciplinadores (internalização inconsciente de regras de conduta), como o cinema não teria tido lugar no tabuleiro educacional? Apesar do relativo sucesso do cinema como ferramenta pedagógica, os argumentos das autoridades pedagógicas favoráveis à retirada do cinema da escola terminaram por levar a melhor.

Ora, se essas autoridades debateram-se contra o cinema educativo foi em reação aos malefícios que o cinema causaria à «instrução», alegando que a modalidade de internalização das regras do ensino pelo cinema prejudicava o desenvolvimento dos alunos, na medida em que pouco contribuiria à atividade intelectual, malgrado a valia do cinema no quesito educativo. Sem exceção, os argumentos convocados a dar calção a denúncia do cinema giravam em torno da ideia de «facilidade». Nessa reviravolta de apreciação, a dita facilidade do cinema lúdico e recreativo desembocava ora na própria natureza da imagem, ora nas faculdades humanas, ora na relação entre uma e outra. Da mesma maneira que algumas

¹⁴⁹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.48.

¹⁵⁰ Idem, p.60.

¹⁵¹ Idem, p.51.

¹⁵² Idem, p.50.

faculdades humanas seriam de raiz vinculadas às verdades inteligíveis, outras teriam maior predisposição à captação do universo sensível.

Nunca o teatro de ação conseguirá sintetizar tanto movimento como a passagem duma fita de animatógrafo. Porque o ouvido tem menos agudeza sensível que o olhar. E a sugestão no teatro será mais lenta.¹⁵³

Porém, algumas vezes, a facilidade na recepção da imagem prescindia de qualquer alusão às inclinações inatas do homem, sendo a própria natureza da imagem a responsável pelo modo de recepção da imagem assentado na facilidade. Neste sentido, a materialidade do cinema contrastaria com duas outras: a da literatura e a do teatro. Tomando a primeira como termo de comparação, verificava-se que o cinema, em vez de fazer pensar «por meio de nomes que são etiquetas», dava de bandeja aos alunos as próprias coisas «sem se socorrer dos seus nomes»¹⁵⁴. Quer dizer, enquanto o cinema «mostra», a literatura «explica»¹⁵⁵. A degradação do estatuto gnosiológico do cinema adviria, pois, do fato de a imagem no cinema ser o avesso do índice, dela não se comportar como o signo de algo outro, à moda da etiqueta, deixando de servir como trampolim para as próprias coisas. Tudo se passava como se o aparato cinematográfico, na boca dos adversários da escolarização do cinema, não pudesse ser aceito exatamente por cumprir em demasia o que os defensores do cinema escolar se esforçavam por provar que o cinema poderia cumprir em grau incompleto: a presentificação da coisa exibida pela imagem. Da indistinção entre as imagens e as coisas de que as imagens são imagens, adviria o apagamento da diferença entre imagens e coisas, arruinando o cinema à perda do trabalho remissivo próprio à literatura, na qual se via o aluno obrigado a ir das imagens extraídas das palavras às coisas ou, o que vem a dar no mesmo, levando o aluno ao ganho fácil do conforto e da estabilidade resultante do encontro com as próprias coisas: a «suspensão da remissão» faria com que aquilo que ainda não é no sentido forte – a imagem – fosse tida como o que já é – a coisa. Ali, onde Venâncio Filho via a força do cinema, força que se manifestava no fato de ele não tardar a contar com relevo e perfume¹⁵⁶, aglutinando novas dimensões da realidade que até então o deixava a meio caminho de completar o trabalho da presentificação, os pedagogos contrários ao cinema escolar viam sua tibieza.

Mesmo as vozes militantes pela saída do cinema da escola, nunca duvidaram da associação entre lazer e educação como constitutivo do modelo lúdico de internalização de

¹⁵³ NEVES, J.A. da Cruz. Cinema e Cultura. Coimbra: Edições Estudo Coimbra, 1946, p.10.

¹⁵⁴ Idem, p.29.

¹⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

¹⁵⁶ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.65.

certas expectativas de socialização. Estamos longe da recriminação que recaía sobre as virtudes educativas da transmissão de rádio, constantemente denunciadas como impeditivas para o «trabalho de formação»¹⁵⁷, porque, ao não utilizar «senão o ouvido»¹⁵⁸, cujo desenvolvimento era «relativamente tardio», sobretudo «na creança», o espectador expunha-se à formação da «fadiga e a distração»¹⁵⁹. Portanto, mesmo sob a mira dos que buscavam a desqualificação do cinema na escola, a facilidade do ato receptivo nunca colocava em questão o poder do cinema na captura da atenção do espectador. Mesmo sob a bitola dos opositores, o rechaço da experiência cinematográfica do aluno-espectador nada tinha que ver com os processos de desimersão do brinquedo aborrecedor. De um extremo ao outro do debate, o mesmo diagnóstico acerca dos poderes do cinema, sendo a diferença entre eles apenas de valor. Se era verdade que o cinema lúdico explicitava-se eficiente na suavização da internalização de regras de conduta, não era menos verdadeiro que o modo de assimilação do cinema tinha como contrapartida a eliminação de outro hábito, o mais fundamental: o de pensar. A experiência lúdica do cinema não era mais positivada pela internalização das normas escolares, mas negativizado em virtude da produção da preguiça inevitavelmente advinda do poder de penetração osmótico e encantatório da imagem cinematográfica na alma do aluno-espectador:

Graças ao prazer dessa percepção e ao interesse afetivo que despertam os heróis, há o grande perigo de se cristalizar o hábito de contentar-se a mente com êsse vago *sentimento de realidade* [...], atitude de preguiça.¹⁶⁰

Por conta de sua vivacidade, a imagem teria, pois, o poder de fazer-se passar por coisa, produzindo prematuramente o apagamento da imagem, apresentando-se como contato direto com as coisas. Em uma palavra, a facilidade da recepção cinematográfica radicaria na «falsa compreensão objetivista do mundo que ela transmitiria. A certeza tantas vezes enunciada pelos apoiadores da entrada do cinema na escola de a «imagem visual viva» ser «mais forte que outro qualquer meio de conhecimento», quando transladada para a economia argumentativa dos detratores do cinema escolar, tornava-se, pois, sinônimo de facilidade.¹⁶¹ Sob a pressão da mecanização da instrução, artista de teatro, Eduardo Scarlatti, assentava o cinema no banco dos réus:

¹⁵⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1935.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.245.

¹⁶¹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.45.

O cinema não é mais do que a satisfação do espírito sem necessidade de cultura [...] a sucessão de imagens pelo mecanismo eléctrico em vez do mecanismo intelectual.¹⁶²

Com efeito, o recenseamento dos males cognitivos próprios ao cinema não faria senão reunir e elevar ao máximo a experiência religiosa vivida pelas almas rudes na relação com as imagens sagradas, na qual a usurpação da coisa pela imagem e a substituição do árduo trabalho do pensamento pela crença imediata e irrefletida era evidente, pois não escapava a ninguém o fato de o «povo humilde» idolatrar os santos mais pelas imagens que «vê» do que «por eles próprios».¹⁶³ Faltou dizer que o cinema, não obstante a comparação à experiência religiosa, levava a pior, pois teria o agravante do ambiente escuro propício ao relaxamento cognitivo responsável pelo «abandono que relaxa as suas faculdades críticas e as suas energias espirituais».¹⁶⁴ Era a esse poder osmótico do cinema a que António Ferro faria alusão, dois anos depois:

O espectador do cinema é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor ou do que o simples ouvinte. A própria atmosfera das sessões de cinema, com a sua treva indispensável, ajuda essa passividade, essa espécie de sono com os olhos abertos... Quase se poderia afirmar que não chega a ser necessário olhar para o *écran* porque são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar, nos nossos olhos simplesmente abertos.¹⁶⁵

Somente mais tarde, o problema do escuro não será mais inibidor do pensamento, mas incitador de condutas eróticas, chegando a ser expressamente desaconselhada, em diversas ocasiões pelo Cine-Clube Pro-Deo, a proximidade entre «os pombinhos» que fazem do cinema a ocasião para as delícias do amor.¹⁶⁶

Tomando o teatro como termo de comparação, a acusação contra as potencialidades cognitivas do cinema não incidia sobre a diluição das coisas nas imagens, pois o ponto de ataque jazia na incapacidade da transformação ativa das coisas em imagem. Se as personagens na tela eram «naturalmente objectos de identificação», as personagens no teatro exigiam uma «vontade activa» do espectador na operação de «oposição mental» para «abstrair da realidade física deles», sem a qual as personagens teatrais não se converteriam «em objectos dum mundo imaginário». Quando a comparação se fazia com o teatro, o poder de penetração osmótico da imagem cinematográfica via-se convertido em impotência do espectador para a

¹⁶² NEVES, J.A. da Cruz. Cinema e Cultura. Coimbra: Edições Estudo Coimbra, 1946, p.41.

¹⁶³ GASPAR, José Maria. **O cinema e a escola**. Coimbra: Coimbra Editora. 1948, p.20.

¹⁶⁴ Idem, p.10.

¹⁶⁵ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1946, p.44.

¹⁶⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1963.

abstração da coisidade das coisas, de modo que aquilo que é no sentido forte – a coisa – recusava-se a ser transformado naquilo que ainda não é – a imagem. No caso do teatro, a imagem não era sinônimo de falta de objetividade. Era o resultado positivo de operações de abstração asseguradoras do trabalho imaginativo em curso. Mas, tanto do ponto de vista teatral quanto do literário, o fundamental na constatação do caráter defeituoso do trabalho cognitivo do ato de apreensão do cinema assentava-se na supressão do vaivém entre imagens e coisas, ora identificada na retenção gerada pela facilidade osmótica da imagem fílmica, ora associada à ausência de atividade de abstração das coisas, em prol de imagens, ambas responsabilizadas pelo transvio da «consciência individual activa». Os que estavam de olho nos riscos do cinema à cognição do aluno-espectador concordavam quanto ao fato de o cinema exaurir a força cognitiva do aluno-espectador ao expô-lo à imagem sem a coisa ou à coisa sem a imagem. Somente mais tarde a interrupção da oscilação entre as palavras e as coisas não será mais índice de facilidade, mas prova cabal de o cinema poder prescindir do salto das imagens às coisas para a transmissão «sem máscaras» da realidade¹⁶⁷, somente mais tarde a interrupção da oscilação entre as palavras e as coisas não será mais índice de servilismo ao real, mas garantia de o cinema ser uma arte produtora de realidade.

À lista telefônica de malefícios cognitivos causados pelo cinema, segundo a ótica das autoridades escolares que fugiam do cinema como o diabo da cruz, vinha somar-se, a título de complemento inconvenientes físicos de toda sorte, quer fossem provocados diretamente pela disposição espacial do espetáculo cinematográfico, a exemplo da «cubagem insuficiente de ar» das salas de cinema, da «fadiga visual» advinda da excessiva distância entre o espectador e o écran, do bombardeio constante sobre a «membrana retiniana» de imagens a funcionar como «golpes»¹⁶⁸, ou, ainda, do aumento dos tremores «cardíacos» e «nervosos» que elevavam os espasmos dos nevropatas e as cefaleias nos congestivos, sem falar no fato de o cinema servir de fomento aos males físicos contraídos fora dele, suscitando a tal ponto «epidemias» que chegavam a exigir a suspensão de certas sessões «cinematográficas escolares»¹⁶⁹, mas também de sessões não escolares, o que fica evidente pelo parecer do Juiz Valdir de Abreu, indeferidor do pedido feito por uma empresa exibidora de filmes:

Perigosas para as crianças as salas de espetáculos cariocas, a atmosfera das salas de espetáculo fica pesada e viciada pelas emanções dos espectadores, mal arejadas, muito quentes.¹⁷⁰

¹⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

¹⁶⁸ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.46.

¹⁶⁹ Casa das Caldeiras. Liga Portuguesa de Profilaxia Social. O cinema e a higiene social, 1934.

¹⁷⁰ Cinemateca Brasileira. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1952.

Em todo caso, é preciso notar que as autoridades contrárias ao cinema escolar e preocupadas com o coroamento da nocividade à cognição do aluno-espectador intrínseca à experiência cinematográfica não diziam que o cinema e outras atividades lúdicas incorporadas às rotinas escolares induziam o aluno a um estado passivo, exceto nos casos em que a passividade se reduzia à dimensão física da experiência do aluno-espectador:

O que convém às crianças [...] são as discussões ao ar livre, os parques em que participem ativamente das brincadeiras, e nunca reduzidos a imobilidade passiva em locais confinados e muitas vezes de atmosfera viciada [...] iriam a elas as crianças sacrificadas pelo egoísmo, senão pelo desamor dos pais.¹⁷¹

Nos programas da Escola Nova, passivo significava, sobretudo, imposição de conteúdos educativos contrários aos interesses dos alunos. De acordo com os jargões da época:

As modernas doutrinas pedagógicas deslocaram o centro de gravidade de toda a educação para a criança, cuja espontaneidade deve ser a única determinante da atividade escolar.¹⁷²

Na certa, a experiência cinematográfica era vivida como resultado do interesse dos alunos sob a perspectiva das autoridades. Quando muito, poderíamos pensar que o cinema escolar talvez fosse visto como barragem ao cumprimento da exigência do ensino obrado a partir do tratamento «quasi individual» dos interesses de cada aluno¹⁷³, dado o caráter coletivo da experiência cinematográfica. Ledo engano. Neste sentido, o cinema não era «incompatível com os princípios cardeais da renovação cultural»¹⁷⁴, pois a escola moderna não tinha nada que ver com o incentivo do «desejo caprichoso» do aluno. Muito embora os pedagogos nunca deixassem de sonhar com o «livro filme»¹⁷⁵, livros feitos de imagens em movimento cujo desenrolar ocorreria à mesa de cada aluno, o fato era não poder o aluno, moldado pelas orientações escola-novistas, «fazer o que quer», pois tinha de «querer o que faz».¹⁷⁶ Portanto, as autoridades pavimentadoras dos caminhos da Escola Nova contrárias à escolarização do cinema não falavam em termos de passividade da recepção do cinema pelo aluno-espectador, mas em termos de facilidade, fosse a do contentamento com o mero contato com as imagens

¹⁷¹ Cinemateca brasileira: Problema sociais não dependem de simples ato judicial. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1952.

¹⁷² SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.45.

¹⁷³ Idem, p.80.

¹⁷⁴ Idem, p.46.

¹⁷⁵ idem, p.154.

¹⁷⁶ Idem, p.46.

(quando o termo de comparação era a literatura), fosse a da satisfação com a coisa que não se recambiava em imagem (quando o termo de comparação era o teatro). Trocando em miúdos, a facilidade não se opunha ao interesse do aluno, pois a experiência diante do cinema contava com a «traíçoeira conveniência» e «cooperação» do aluno-espectador.¹⁷⁷

A anatematização do cinema escolar estava alhures. Se a escolarização do cinema tinha em seu favor a participação e o interesse do aluno-espectador no processo de assimilação dos conteúdos escolares veiculados pelo cinema, a rotinização da facilidade do ato de recepção do cinema prejudicaria a complexidade da «instrução», na medida em que apresentaria «tudo já tão explicado» e «já tão digerido» que o aluno-espectador não necessitaria da «elaboração do cérebro» para compreender os conteúdos internalizados.¹⁷⁸ Em suma, não era a passividade, mas a facilidade da recepção do cinema que comandava o rechaço dos projetos de escolarização à volta dele. Podemos acrescentar por nossa conta: se obedecer às regras de conduta sem saber que as obedecia constituía o ponto auge das experiências lúdicas inscritas nos afazeres escolares, pensar sem saber que se pensava não trazia nada além de malefícios à instrução. Portanto, é preciso perceber que os pedagogos avessos à inclusão do cinema na escola nunca foram contra o cinema *per se*, muito menos contra seus poderes educativos, mas fugitivos diante da escolarização do cinema, buscando rebater o cabimento do cinema, especialmente pela demonstração do desserviço do cinema para instrução do aluno-espectador, para lá das redes da escola. Aliás, as mesmas autoridades reticentes à escolarização do cinema, lutavam pela educação informal via cinema. Tudo somado, eis a conclusão a que se chega: se é verdade que a escola formal foi o berço da subsequente «dissociação» entre cinema educativo formal e cinema educativo informal, a partilha em questão não resultou da oposição ao cinema em geral, foi consequência da simultânea exibição das vantagens do cinema educativo apresentadas pelo polo favorável ao cinema escolar e das desvantagens do cinema instrutivo arrastada às barras do tribunal pelos inimigos do cinema escolar.

Ora, toda essa nova aparelhagem escolar interna vocacionada ao lazer não foi senão, da missa, um terço. A própria escola portuguesa tomou a iniciativa de organização de passeios, excursões, visitas a museus, para não mencionar o escotismo outra vez, levando as tecnologias lúdicas de colonização do ócio para fora dos muros da escola. Horizonte de ampliação das horas de educação em cujo encaixe, aliás, as escolas brasileiras puseram-se em marcha. A simetria de objetivos entre os diferentes países procede. No Brasil, incentivavam-

¹⁷⁷ NEVES, J.A. da Cruz. Cinema e Cultura. Coimbra: Edições Estudo Coimbra, 1946, p.11.

¹⁷⁸ Idem, p.13.

se excursões «feitas pelos alunos em grupo» durante as férias.¹⁷⁹ As autoridades brasileiras filiadas ao ideário escola novista apostavam na viagem como ocasião para a inculcação de hábitos ligados ao amansamento do aluno em direção aos «prazeres sadios» e «econômicos», cujo cultivo regular deixaria marcas no passado, presente e futuro: «antes, pelo sonho»; «durante, pela alegria»; «depois, pelas evocações» da viagem.¹⁸⁰ Olhando-se para o mundo a partir dessas novas coordenadas pedagógicas influenciadas pela Escola Nova, buscava-se assiduamente prolongamentos exteriores ao ambiente escolar. E, então, olhava-se também para os museus, «grandes casas de educação», onde os alunos tinham acesso, desde 1818, após a inauguração do Museu Nacional, a uma «verdadeira miniatura da pátria»¹⁸¹, cujo aspecto diminuto não se incompatibilizava com o fato de o Museu Nacional não ter deixado «nenhum grão de coisas esquecidas»¹⁸², sendo a «evocação viva do passado todo do país» e, por isso, parte das «grandes escolas de educação popular».¹⁸³ Assim, o que estava em jogo nessas diferentes experiências educativas de dilatação da jurisdição escolar era a «colonização do ócio» por vetores de força de cariz educativo interessados na conformação da conduta dos alunos. O *otium* deixaria de ser, assim, o tempo livre da jurisdição escolar. Se o lazer continuaria a ser definido em oposição à instrução, não se definia mais em oposição à educação. A passagem do ócio ao recreio livre marca o momento histórico em que a instituição escolar conquistou os territórios sociais ainda virgens de educação. Por um lado, se o sobredito recreio livre implicava redução das horas de instrução, por outro lado, maximizava o tempo dedicado à educação.

Como se vê, erraríamos se supuséssemos que o cinema tenha aprendido a ser instrutivo nas salas de aula. Não foram os professores que ensinaram o cinema a bancar o mestre. Foram os jovens colegas institucionais do cinema – a excursão, o esporte, o escotismo etc. – que o ensinaram a não ser instrutivo sem por isso deixar de ser educativo. Portanto, a dívida do cinema educativo informal em relação ao cinema educativo formal não teve a ver com a transmissão de conteúdos didáticos. Neste aspecto, o cinema educativo não terá futuro promissor nem em Portugal nem no Brasil. Ao contrário da suposição de alguns pedagogos mais otimistas em relação à escolarização do cinema, o «cinema drama» nunca foi engolido pelo «cinema educativo»¹⁸⁴, restando-lhe apenas o que se chamava, no Brasil, «função

¹⁷⁹ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.116-117.

¹⁸⁰ Idem, p.125.

¹⁸¹ Idem, p.143.

¹⁸² Idem, p.145.

¹⁸³ Idem, p.147.

¹⁸⁴ Idem, p.67.

supletiva»¹⁸⁵, pois o cinema não podia «substituir o mestre», nem «completar com elementos novos as lições das classes».¹⁸⁶ Um catálogo como esse foi riscado do mapa escolar¹⁸⁷:

<p>5</p> <p>GINEMATECA DA EMBAIXADA DO CANADA</p> <p>FILMES COMENTADOS EM PORTUGUES</p>		
TITULO	COR	DURAÇÃO (Minutos)
AÇUCAR DE BORDO (Maple Sugar Time)	cor	9
Instrutivo e interessante filme que conta a maneira de sangrar o bordo (árvore da família das Aceraceas que em inglês se chama Maple e em francês Arable) para extrair dela a seiva com que se fabrica xarope e açúcar muito apreciado na doçaria.		
AGUAS CORRENTES (Power Valley)	p & b	10
Mostra-nos o aproveitamento hidro-eléctrico do Vale de S. Mauricio com as suas florestas imensas, lagos e rios com cursos turbulentos que correm para o S. Lourenço. O sistema de rios do vale foi dirigido e transformado num gigantesco reservatório de energia eléctrica. Barragens foram construídas, máquinas instaladas e inúmeras fábricas delas recebem energia: indústrias pesadas, da pasta de papel, do alumínio, têxteis, celofane e plásticos. Vilas e pequenas cidades nasceram, como Grand Mère, La Tuque, Shawinigan, etc. A história do vale de S. Mauricio não ficará por ali porém. O curso superior do rio está a ser estudado.		
APLICAÇÃO DO ÁTOMO (Canada's Atom Goes to Work)	p & b	11
Diz-nos o que é a energia atómica, quais as precauções a tomar quando do seu estudo e as suas utilizações diversas e prováveis. Mostra-nos o centro de pesquisas atómicas de Chalk River, na província de Ontario, onde os processos de segurança estão em serviço permanente. Um sub-produto já fornece um importante utensílio de pesquisa: o Isotopo radio-activo.		
ARTE DE ESQUIAR (Ski Skill)	p & b	10
Técnicos mostram a maneira de deslizar bem em Ski nas pistas duma região ideal para o efeito no Canadá oriental.		
ARTE PARA CRIANÇAS (Art for Children)	p & b	9
Revela a habilidade das crianças e o desenvolvimento do seu talento no desenho, escultura e teatro. Na capital do Canada foram organizados cursos para crianças de todas as classes sociais, dando expansão as suas tendências artísticas, quer com o pincel quer na modelação do barro. Vê-se ainda na arte teatral o seu desempenho em episódios históricos, como do Cavalo de Troia, A Corte de Cleopatra, Mercados Mexicanos, etc.		
ÁRVORE GENEOLÓGICA (Family Tree)	cor	15
Trata-se da história da colonização do Canadá contada em alegres desenhos animados, vendo-se a chegada de Jacques Cartier, as indústrias da pesca e das peles, a rivalidade entre as colónias francesa e inglesa culminando na batalha das Planícies de Abração. Depois chegam os Realistas do Império Unido e a seguir vê-se a febre do ouro nos jazigos da Costa do Pacífico e o acabamento do caminho de ferro trans-continental. Novos ramos se juntam à árvore genealógica com a chegada de muitos colonos europeus as vastas pradarias do centro e ocidente do país. Finalmente vê-se a nação já chegada a sua maioridade, com as suas tradições enriquecidas com as de muitos povos.		

O verdadeiro legado herdado das escolas pelo cinema informal diz respeito à estranha alquimia entre lazer e disciplina. À medida que o cinema ia sendo desescolarizado, os Estados valiam-se do cinema educativo informal. Daí, o descaso dos Estados relativamente às críticas de certos pedagogos contra as atribuições cognitivas provocadas pelo modo de recepção do cinema, pois o impulso em direção à utilização do cinema pelos Estados tinha que ver com o fato de o cinema engrossar o caldo das práticas de colonização do ócio ligadas à educação inconsciente e prazerosa, malgrado os estropícios silenciosos eventualmente suscitados pelo contato do aluno-espectador com o cinema. A arte da política era indissociável da adoção de certa política das artes que nada se prendia à racionalidade da escola, apesar de ter sido nos debates escolares que a dimensão inconsciente do cinema como instrumento de poder tenha podido vir à luz. Aos olhos dos Estados o cinema poderia e deveria constituir-se como tecnologia de governo altamente educativa, precisamente em resultado da facilidade da internalização de princípios de conduta que servira de justificativa para o exílio parcial do cinema da escola formal. Vargas disparava:

¹⁸⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1936.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Arquivo Distrital de Setúbal.

Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam¹⁸⁸.

Anos mais tarde, até mesmo o mais ferrenho defensor da ideia do cinema como arte complexa, aceitará a associação entre cinema, facilidade e educação, quando não se tratar da formação da elite cultura, mas apenas da cultura elementar, claro está:

No campo da cultura elementar, o cinema faz-nos tudo ver e, ao distrair-nos, ensina-nos, faz com que se aprenda sem o doloroso esforço de educar. Bastava este papel de divulgador do cinema para o colocar entre as mais prodigiosas invenções ao serviço do Homem e uma das glórias do seu génio criador.¹⁸⁹

Enquanto o movimento escola novista hesitava com seus prós e contras diante da aceitação do cabimento da integração do cinema na escola como instrumento educativo devido aos processos inconscientes que disparava na formação da cognição do alunado, os Estados alocavam enfaticamente o cinema entre as suas principais ferramentas de educação informal. A modorra dos Estados e de outras instituições frente à desinclinação de certos educadores da escola formal pelo cinema educativo explica-se pela diferença de alvo entre os primeiros e os segundos. Para a escola, o aluno era o alvo visado. Para o Estado, a população em geral, mais especificamente o analfabeto, o iletrado, o pequeno burguês, todas as categorias de ser que tinham baixo acesso à escolarização formal:

O poder do cinema está, principalmente, em que êle comunica e fala por meio de uma imagem viva e concreta, e por isso penetra na alma com prazer e sem fadiga, ainda que seja a alma mais rude e primitiva.¹⁹⁰

Acontece que a compreensão da colonização inconsciente do ócio da população em geral pelo cinema exige que saibamos minimamente o que se passava com o ócio das populações, com o tempo a que Salazar chama «grandes compassos de espera». Ou, dito de outro modo, não se entende a construção do cidadão-espectador sem passarmos pela figura do vagabundo. Porque se é verdade que existiam terras ainda virgens de educação, não é verdade que eram virgens de todo e qualquer dispositivo de controle social.

¹⁸⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/view>

¹⁸⁹ ANTT. Boletim do Cine-Clube de Aveiro, 11 de março de 1955.

¹⁹⁰ NEVES, J.A. da Cruz. Cinema e Cultura. Coimbra: Edições Estudo Coimbra, 1946, p.15.

VADIOS, VAGABUNDOS E RATONEIROS: A ASSINATURA DO TERMO DE BEM-VIVER

Entre as grandes medidas reformadoras dum Estado Novo, seja em Itália, seja na Alemanha, seja em Portugal, tem de haver, forçosamente, se a obra é a valer, construída sobre bons alicerces e com materiais sólidos, intervalos, grandes compassos de espera. Mussolini e, agora, Hitler enchem esses intervalos, esses espaços mortos, com discursos inflamados, cortejos, festas, gritando o que já se fez e o que se pensa fazer. Fazem bem, porque assim vão entreendendo a natural impaciência do povo, a galeria exigente das situações de autoridade e de força que estão sempre à espera do número difícil e perigoso, do número de circo... Teremos de ir por aí, para uma propaganda intensa, conscientemente organizada, mas é lamentável que a verdade precise de tanto barulho para se impor, de tantas campainhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exactamente, com que se divulga a mentira.¹⁹¹

A regulação do ócio da população não teve início com as ditaduras do século XX, já figurava na agenda de preocupações do governo brasileiro e português em meados do século XIX, quando o cinematógrafo sequer tinha sido inventado. É preciso ter em mente que foi bastante comum a existência de cidadãos sem trabalho durante seis meses no ano, ou mais, apesar da variação da duração das «épocas mortas» consoante o nível de desenvolvimento industrial dos diferentes países¹⁹². Nesse período, outros fatores vinham avolumar a atenção por parte do governo em torno da gestão do ócio. Paralelamente ao desempregado, despontava outra personagem social em terras brasileiras a ser controlada e vigiada: o negro liberto. Anos depois, em meados da década de 1930, será a vez do jovem ocioso mover a engrenagem dos mecanismos de colonização do ócio. Na altura, o tempo de permanência do jovem na escola era marcado por um drástico «hiato»¹⁹³. Finda a escola primária, jovens de 11 e 12 anos tendiam optar pelo encerramento dos estudos, sem poder ingressar, contudo, no trabalho, dada a lei proibitiva de contratação de menores de 14 anos no campo e na indústria, atirando a juventude, nesse ínterim, para «misteres inferiores», tais como o de engraxate e de mensageiro, isso quando não a relegava à vagabundagem, ao jogo de «futebol de rua» ou à prática de «malabarismo de cauda de bonde e ônibus», tudo agravado pelo fato de o «pauperrismo»¹⁹⁴ da população brasileira impedir os pais de conservarem os filhos nas escolas por muito tempo, mesmo se o desejavam. Em todos os casos, estar ocioso significava escancarar a porta ao «vício» e facilitar a folia da juventude.

¹⁹¹ FERRO, António. Salazar, o homem e a sua obra, 1933, p.181.

¹⁹² RANCIÈRE, Jacques. A noite dos proletários. Lisboa: Antígona Editora, 2012, p.135.

¹⁹³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1933.

¹⁹⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1935.

Desempregados, ex-escravos, jovens, a colonização do ócio excedia a mera administração das horas livres dos trabalhadores antes do regresso à labuta. Quando os jornais e os boletins policiais do século XIX mencionavam o ócio, não invocavam apenas os impasses e distúrbios sociais provocados pela conduta do desempregado, mas, sobretudo, o comportamento desregrado do vadio e do vagabundo, daqueles que não passavam de «calumniador»¹⁹⁵, para quem o «occio», o «jogo», a «vadiagem» e a «bebedice» constituíam «elementos de vida», grupos de malfeitores que nada contribuíam para o progresso social da nação, exceto quando utilizados pelo governo na execução de medidas sanitárias, como na caça aos ratos, financeiramente recompensada pelo governo de São Paulo antes da virada do século XX¹⁹⁶. Num primeiro momento, os dispositivos de colonização do ócio forjados no século XIX não foram pensados, pois, para a regulação da conduta do trabalhador fabril como meio indispensável de reposição das forças operárias necessárias à maximização da eficiência da máquina capitalista, nem tampouco dos cidadãos abastados dedicados à preguiça inofensiva. A conduta do vagabundo não se afinava nem à do «athleta da releição do trabalho honesto»¹⁹⁷, nem aos que se achavam folgadoamente desligados dos sistemas de produção. Nenhuma das duas modalidades de ser recebia a pecha de vagabundo. Isso demonstra como não cabia apenas ao par opositivo trabalho/ausência de trabalho a distinção entre o vagabundo e o não-vagabundo. Ou, melhor dizendo, não acontecia, em absoluto, que a definição do vadio e do vagabundo fosse puramente negativa, entendida como aquele que não trabalha.

Os vadios exerciam certo número de atividades específicas, malgrado o valor econômico, social e moral delas fosse invariavelmente negativizado. A jogatina era apenas um dos tantos alvos que legitimavam as intervenções das autoridades no processo de varrimento dos vadios da paisagem nacional brasileira. Mas, havia muitas e muitas maneiras de receber o rótulo de vagabundo para além do modo de obtenção do dinheiro. Certamente, o excesso de bebida, sobretudo em horários nada convencionais, o que dava cadeia, como tinha sentido na pele Francisco Antonio, preso «por embriaguez»¹⁹⁸. Mas também o porte da navalha, talvez o signo maior do pertencimento do indivíduo ao submundo da malandrice. Em algumas ocasiões, as autoridades apontavam sem nenhum vacilo do dedo indicador a presença de vagabundinhos em estado de gestação, a despeito da ausência de cachaça, navalha ou baralho. A 04 de outubro de 1881, o Diário de Notícias indicava o desdobramento funesto e

¹⁹⁵ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

¹⁹⁶ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.50.

¹⁹⁷ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

¹⁹⁸ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>

sem lateralidade possível do futuro dos pequenos carrapichos nascidos nos asfaltos da capital do país. Em vez do habitat da liberdade, as ladeiras das ruas cariocas passavam a ser o plano inclinado a conduzir em bloco a infância e a juventude a arrapostar-se no vício e na perdição.

Bandos de menores de ambos os sexos [...] andam ahi pelas ruas da cidade a beijar a mão aos transeuntes, pedindo-lhes dinheiro e até, quando os veem descuidados, passando-lhes revista nos bolsos [...] Acostumados desde tão verdes annos a essa ociosidade em que os vemos sempre [...] em que homens e mulheres mais tarde converter-se-ão esses menores? [...] que vai terminar no abysmo do vicio e da perdição! Habitados á vadiagem, elles, d' esta para o crime, não estão muito distantes. Um passo mais... e o vagabundo, o mendigozinho de hoje será o criminoso de amanhã¹⁹⁹.

Assim, nos raríssimos casos em que o ócio não fosse visto como vicioso em si, tendia a ser interpretado como fonte de uma vida futura inevitavelmente rendida ao turbilhão dos mais variados desregramentos. E, inversamente, ali onde se fazia presente alguma forma de atentado à ordem, o antecedente ratoneiro do meliante não tardaria a se confirmar: provavelmente calunga que gastava seus dias a tricotar vadiações. Um homem «gatuno e vadio», preso por laminar com os afiados dentes metade da língua da própria esposa no momento do beijo de despedida do casal, e, em seguida, molhado no café a língua decepada, antes de chupá-la, atestava que tal «requinte de malvadez»²⁰⁰ não tinha outra origem além de o fato da «fera» já ter sido trancafiada por vadiagem no xilindró mais de três vezes. Se as navalhadas na harmonia da ordem social vigente tinham como causa a vagabundagem, o que fazer senão «prevenir» e «acautelar»²⁰¹, já que o melhor meio de «punir a vadiagem»²⁰², o jeitinho português de envio de vagabundos para África durante um ano como soldados estava fora de questão para o Brasil, um país sem colônias e, conseqüentemente, sem o recurso ao exílio direto como medida de preservação contra a desintegração da ordem social? A mesma inquietação diante da impossibilidade de apelar ao Atlântico aplicar-se-á quando chegar a vez do combate ao subversivo e da descoberta de métodos de peleja contra «os inimigos de portas a dentro», durante a Era Vargas²⁰³. Portanto, prevenir a acautelar...

A revista policial e à cata de indícios de vida vadia em indivíduos e grupos habituados ao desperdício dos «dias na malandrice», especialmente «dentro das tabernas e pelas esquinas»²⁰⁴, tornava-se tarefa incontornável na manutenção da ordem. Todas as pessoas

¹⁹⁹ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

²⁰⁰ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

²⁰¹ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=libertinagem>

²⁰² <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

²⁰³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/02.pdf/view>

²⁰⁴ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=libertinagem>

«suspeitas» encontradas «alta noite» estavam sujeitas a serem «revistadas». Com tal medida preventiva, esperava-se a identificação dos «grupos de desordeiros ébrios» que «passam o dia na ociosidade» e que «infestam» a cidade durante a noite e formavam hordas «de indivíduos sem ocupação»²⁰⁵. Em resumo, competia à polícia «rondar o lugar onde vae medrando o numero de desatinados», sempre «dispostos a fazer tropelias». Em terras brasileiras, o clima de caça aos vagabundos não se justificava apenas pelo acúmulo de desempregados mofando à deriva pelas ruas da cidade, pelos pequenos canibalismos matrimoniais, pelos furtos hediondos de papagaios e frutas²⁰⁶, menos ainda menos pelo calote perpetrado por marmanjos esfomeados a fartarem-se nos restaurantes sem pagar a conta²⁰⁷. Nada disso, por si só, dá conta do fato de a vagabundagem constar no rol dos crimes inafiançáveis²⁰⁸, punição reveladora do caráter gravíssimo da vagabundagem e do fato de ele superar a simples contravenção. A explosão da inquietação em torno da figura do vagabundo só é percebida a contento se não perdermos de vista que a década de 1880 é a da libertação dos escravos. Entre certos abolicionistas moderados e escravagistas favoráveis à manutenção do trabalho escravo, impunha-se uma preocupação comum: os escravos não deviam ser *prematuramente libertados*²⁰⁹. Do contrário, o Estado Brasileiro inundaria as ruas de indivíduos afeitos aos grilhões da senzala e incapazes de dar o encaminhamento adequado e conveniente ao uso da própria liberdade. A emergência do pavor diante da proliferação do vagabundo foi, portanto, indissociável do medo do aparecimento na paisagem social do escravo liberto em vias de circular para lá dos perímetros da senzala. Para termos uma ideia do aumento do fluxo de indivíduos a ganhar a liberdade, basta lembrar que dos 400 mil habitantes, 70 mil eram escravos, segundo o recenseamento levantado à época do governo imperial no Município neutro, o atual Rio de Janeiro.²¹⁰ Em marco de 1888, o jornal Diário de Notícias divulgava a boa-nova: em 13 de Maio não haveria «mais um só escravo»²¹¹. Mas, não deixava de acrescentar que:

Homens e mulheres, livres que se tornem, devem-se mostrar dignos da sociedade que tantas lutas tem tido para acabar com o captiveiro. Tornem-se dignos pelo bom procedimento, pelo amor ao trabalho; ao contrario,

²⁰⁵ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pesq=libertinagem>

²⁰⁶ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pesq=vagabundo>

²⁰⁷ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pesq=vagabundo>

²⁰⁸ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=235334&pesq=vagabundo>

²⁰⁹ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=235334&pesq=vagabundo>

²¹⁰ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.48.

²¹¹ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=libertinagem>

soffrerão ainda mais do que se fossem captivos. A lei jamais protegerá aos vadios, as mulheres devassas e libertinas.

Tratava-se, então, de pôr em marcha medida cautelares e punitivas que já existiam desde 28 de junho de 1885²¹²:

- qualquer liberto encontrado sem ocupação será obrigado a empregar-se ou a contratar seus serviços no prazo que lhe for marcado pela policia.
- “terminado o prazo”, se não comprisasse era enviado ao “juiz de orphãos”, que o contrangerá a celebrar contrato de locação de serviços, sob pena de 15 dias de prisão com trabalho”.

Reduzidos a vagabundos potenciais, os escravos libertos iam se convertendo em mão de obra ainda mais barata do que quando viviam sob o teto das senzalas, porque, os empregadores se livrariam, a partir de então, dos encargos financeiros indispensáveis à subsistência do modo de produção escravagista – comida, alimentação, moradia, *tutti quanti* –, sem o ônus dos altos salários. Pelo fato de ter de submeter-se a qualquer trabalho o mais depressa possível, haja vista que não lhe era possível a recusa de trabalho por mais de quinze dias, sob pena de ser trancafiado na prisão, o poder de negociação e de barganha do ex-escravo frente aos patrões era praticamente nulo. Quase cinquenta anos depois, o presidente Getúlio retomava a mesma tópica do período abolicionista, afirmando que os apoiadores incondicionais da libertação dos escravos tinham de pagar a conta pela existência dos vagabundos no Brasil. Uma vez «feita a abolição»²¹³, o novo regime tinha encontrado o «trabalho desorganizado», culpa da «propaganda abolicionista», que descuidou da tarefa de educar os escravos no correto manejo da liberdade ao se restringir à exigência de libertação²¹⁴. Tudo se passa como se, desde 13 de novembro de 1872, o ano da criação do Fundo de Emancipação do escravos²¹⁵ – em prol do qual militaram diversos grupos sociais, entre eles a «sociedade dramática»²¹⁶ conhecida como *Abolicionistas 15 de Agosto*, cuja finalidade consistia precisamente em «remir do cativeiro os infelizes escravos» por meio da promoção de «representações theatraes e basares» que angariassem donativos – os poderes tivessem insistentemente feito notar que a liberdade não submetida a certos *processos educativos* teria como único destino a vagabundagem e que o previsível desfecho não afetaria de maneira nociva apenas a sociedade no seu conjunto, mas também, e sobretudo, o próprio indivíduo

²¹² <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pesq=vagabundo>

²¹³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/02.pdf/download>

²¹⁴ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=235334&pesq=fundo%20de%20emancipa%C3%A7%C3%A3o>

²¹⁵ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369357&PagFis=929&Pesq=fundo%20de%20emancipa%C3%A7%C3%A3o>

²¹⁶ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=cativeiro>

cativo do desgoverno, o que se podia verificar a olhos vistos na lavoura, onde a vadiagem havia «prejudicado aos lavradores»²¹⁷, pois viam-se «estes muitas vezes impossibilitados de aproveitar terrenos férteis por não haver trabalhadores». No agravamento do quadro atravessado de desordens sociais, Getúlio lembrava que os governantes pré-revolucionários, à semelhança dos abolicionistas que não tinham tido a mais remota ideia do que «convinha e cumpria fazer dos escravos libertos»²¹⁸, sequer esboçaram qualquer política de Estado no intuito de dar conta do problema do «êxodo das massas trabalhadoras» saídas do campo e entregues «repentinamente à inexperiência da liberdade»:

Em resumo, o Império encerrou a sua atividade, deixando insolúveis os dois maiores problemas nacionais: o da organização do trabalho livre e o da educação.

O ponto era este: a organização do trabalho impossibilitar-se-ia sem educação da liberdade. Lourenço Filho retomava as palavras de Tavares Bastos a fim de voltar a bater na tecla da ligação entre liberdade, educação e trabalho como solução balsâmica dos problemas a acossar a nação:

Que haveis de oferecer a êsses degredados, que vão surgir da senzala para a liberdade? O batismo da instrução [...] O ensino, êsse agente invisível, que centuplicando as energias do braço humano, é, sem dúvida, a mais poderosa das máquinas de trabalho.²¹⁹

Nesse período marcado pela abolição dos escravos, e apesar de todos os benefícios políticos advindos do uso do conceito de vagabundo como instrumento de controle social, vozes sociais de diferentes proveniências começaram protestos contra as intervenções da polícia feitas em nome do combate ao vagabundo. Claro que não se tratava da demanda de garantia do direito à ciganice. As duras queixas dirigidas à conduta policial surgiam como consequência das prisões de indivíduos de reputação ilibada, casados, devotos ao trabalho, e que, no entanto, chegavam a serem «arrancados» à força de dentro do trabalho pelos rondantes de ruas antes de serem enxotados na cadeia e fichados como vagabundos²²⁰. Em outros casos, as queixas contra a conduta policial resultavam da arbitrariedade da prisão feita em vista da defesa de cidadãos de segunda categoria, gentinha imerecedora da defesa dos agentes do Estado, como quando um policial acabou prendendo um cidadão de bem por tentar

²¹⁷ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20189&pesq=vadiagem>

²¹⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>.

²¹⁹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.27.

²²⁰ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>

«deflorar»²²¹ uma conhecida «frequentadora de pagode e ensaios carnavalescos», uma dessas mulheres que nunca se comportava como «uma moça recolhida» e que vivia longe do «seio de sua família». Duplamente incompetente, a polícia agia de maneira imprópria onde a lei devia ser cumprida à risca e executava a lei onde ela deveria ser suspensa. É nesse momento que explode a denúncia da «arbitrariedade da polícia»²²², sempre acompanhada, aliás, da acusação de «ineficiência»²²³, constatação respaldada pela crescente disparidade entre o investimo dispendido na contenção da vadiagem²²⁴ e o número cada vez maior de presos recolhidos «por vagabundo»²²⁵, a ponto de o número de prisões de vagabundos e gatunos ultrapassarem o de presos por roubo²²⁶. Mas, sem sombra de dúvida, o que veio engrossar definitivamente o coro dos descontentes foi a acusação de a polícia ter um comportamento semelhante à bandidagem atirada às prisões. A pecha de vagabundo ricocheteava sobre os próprios policiais²²⁷. Para alguns:

Manifesta e urgente é também a necessidade de proceder-se a uma reforma n'esse pessoal, á quem confiamos a segurança publica e individual, pessoal que é mais uma ameaça á essa segurança que as leis do paiz garantem. Não basta dar ao corpo policial um commandante que o póde disciplinar; é preciso também que o pessoal esteja na altura da disciplina, seja capaz de moralisar-se²²⁸.

Para outros, a conduta imoral da polícia não resultava da progressiva perda da pureza do substrato moral do corpo policial existente antes de ele ter sido corrompido pelo contato diário com o veneno dessocializador expelido pela escória social do país. Marcado por um

²²¹ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=libertinagem>

²²² <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>

²²³ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>

²²⁴ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>

²²⁵ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>

²²⁶ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=1075&Pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=1075&Pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=1075&Pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=1075&Pesq=vagabundo>

²²⁷ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=vagabundo>

²²⁸ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=libertinagem>

nascimento de baixa estirpe, o corpo policial transportava escondido nos porões do seu ser um parentesco com os vagabundos, ambos filhos do mesmo modo de vida licencioso:

Não se podia exigir um serviço regular, sendo como tem sido elle feito por um pessoal, que é a negação absoluta da moralidade, que é fornecido pela malandrice, pela corrupção, pela libertinagem, pela gatunice, pela vagabundagem, pela crápula.

Na década de 1930, durante o governo de Getúlio, não raro os censores ganhavam fama de corruptos devido à aceitação de subornos das grandes distribuidoras que o forçavam a liberação de programas sem ter visto dos filmes «nem as latas que os acondicionavam»²²⁹. Às vezes, os desdobramentos após a descoberta do suborno de censores ganhavam requintes de trama novelesca. Um famoso censor, Romero Lago, depois de burlar por anos o olhar atento de tantos e tantos inspetores Javert à volta dele, acabou desmascarado, a começar pela revelação do verdadeiro nome, Ermelindo Ramírez Godoy. Foragido da polícia e preso por matar desafetos, Romero-Ermelindo fizera parte da guarda pessoal de Getúlio Vargas e chegara a liderança do Serviço de Censura e Diversões Públicas, ganhando especial destaque no governo de João Goulart, onde teve início, aliás, o primeiro passo na escalada em direção ao enriquecimento pessoal ilícito. Em 1968, Romero-Ermelindo contava com um cofre de 1 bilhão de cruzeiros antigos acumulado durante o tempo no qual presidiu o Instituto Nacional de Imigração e Colonização em Brasília, quando chefou a venda de gado ao INIC a preço de ouro. Com o passar do anos, a lista de policias e censores corruptos não se cansa de crescer. Sr. José Otati, chefe do Serviço de censura da Guanabara, Guilherme Varjão, censor federal, Wilson de Castro Miranda, subdiretor do S.C.D.P. da Guanabara, Judith de Castro Lima, também diretora do S.C.D.P em São Paulo, todos acusados de enriquecimento ilícito e de cobrarem dinheiro extra para fazerem o trabalho pelo qual já eram «pagos pelo governo»²³⁰, com o agravante de alguns dos acusados, como o Sr. José Otati, não apenas se dedicar à promoção de «reuniões imorais» em boates do Rio de Janeiro, com direito à banhos de nudismo e exibição de filmes pornográficos na qual participavam menores de idade, levando uma vida espelhada aos modos de vida dos filmes censurados, mas também manter ligações com redes de distribuidores clandestinos de «filmes imorais». O fundamental jazia no fato de o tipo de governo de si dos censores conduzir a deslegitimação da pretensão de governo do outro, segundo Raquel de Queiroz:

²²⁹ Cinemateca do MAM. **Revista Cinearte**, 06 de agosto de 1930.

²³⁰ Cinemateca do MAM. Inquérito corre devagar na censura sem ouvir acusado. **Correio da Manhã**, 12 de janeiro de 1968.

Que autoridade moral, pergunta todo mundo, tem esse cavalheiro para censurar palavrões **em cena**, se ele próprio não se coíbe do uso de tal recurso extremo de linguagem em entrevista destinada a ser impressa?²³¹

Voltando aos finais do século XIX. Ali, a polícia contrastava com o «que deveria ser» e se tornava cada vez mais evidente que não servia e não se prestava para «garantir a ordem»²³². Evidência materializada na total incapacidade policial de fazer com que os vagabundos internalizassem o compromisso firmado na assinatura do «termo de bem-viver», que os vagabundos assinavam à porta da cadeia antes de voltar a pisar nas ruas²³³. Dito de outro modo, o fracasso da instituição policial era tanto mais público e notório quanto mais os negros libertos continuavam seguindo à direção contrário ao ideal de se tornarem portadores de «alma branca em corpo negro»²³⁴, não obstante todas as prisões e acoessos policiais. Mal a tinta do contrato de *bem-viver* secava e o vagabundo retrogradava-se à «prática de actos immoraes»²³⁵. Do mesmo modo, anos mais tarde, a reincidência marcará a conduta do vagabundo, isto é, a fraqueza das medidas policiaes. Invariavelmente, ao receber a carteira de trabalho, o malandro «deixava o local do emprego», onde estivera «uma vez»²³⁶.

Como atestava a obrigação da assinatura do *termo de bem-viver*, o objetivo último da polícia consistia em impôr aos cidadãos modos de vida específicos por meio do emprego de meios repressivos, violentos e judiciais. Daí que era sabido que a vadiagem – apesar de duas ou três línguas decepadas e de alguns papagaios a planar a despeito do peso da orfandade – nunca fora a «lesão concreta de um direito» ou de um «bem jurídico», sendo simplesmente a «adoção de um gênero de vida que pode eventualmente conduzir à prática de um malefício»²³⁷. Quando os policiais puniam a vagabundagem, puniam um «sistema de vida insólito que ameaça o meio social»²³⁸. A caça policial aos vagabundos nunca visou, pois, a proteção de bens materiais ou da integridade física dos cidadãos, mas a imputabilidade e condenação de modos de vida grávidos de condutas ameaçadoras ao futuro da nação. Nem Preto Amaral (o primeiro *serial Killer* brasileiro), nem Gino Meneghetti (o primeiro grande

²³¹ Cinemateca do MAM. Censura e palavrão por Raquel de Queiroz. **O Jornal**, 28 de janeiro de 1968.

²³² <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=libertinagem>

²³³ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=1075&Pesq=vagabundo>
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=1075&Pesq=vagabundo>

²³⁴ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=cativeiro>

²³⁵ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>

²³⁶ ABREU, Waldyr. **O submundo do jogo de azar: aspectos jurídicos, sociais e psicológicos**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968, p.165.

²³⁷ Biblioteca Nacional do Brasil. **Revista Criminal**. Rio de Janeiro, 1928, p.55.

²³⁸ ABREU, Waldyr. **O submundo do jogo de azar: aspectos jurídicos, sociais e psicológicos**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968, p.161.

ladrao brasileiro). O inimigo número 1 dos mocinhos de cassete em mãos respondia pelo nome de Araújo:

Araújo é homem coberto de vícios e de defeitos, criatura de malas às costas, sem garantia e sem domicílio, verdadeiro vagabundo, mendigando a comida e a cama, ora aqui ora ali; inimigo do trabalho, mas amante da preguiça²³⁹.

O governo de Salazar e Getúlio não serão indiferentes ao imperativo de retificação da espinha dorsal dessas vidas acorcondadas pelo peso dos maus hábitos da vida ociosa, nem tampouco serão surdos à necessidade de aperfeiçoamento do sistema de controle policial no sentido do aumento da efetividade das medidas ortopédicas. Não surpreende que a reforma da Polícia Civil, que a afastou «das velhas praticas de compressão e prepotência»²⁴⁰ e «modernizou completamente o seu aparelhamento e métodos de ação», fosse bandeira levantada por Getúlio no contentamento dos seus governados – brasileiros de «índole ordeira» que nunca deixavam de exigir o asseguramento da ordem social. Tal modernização implicou tentativas de implementação de novos procedimentos na conduta do corpo policial e nas dinâmicas de encarceramento visando o aprimoramento dos mecanismos de investigação, cujo rigor impedisse ou dificultasse os abusos da força da polícia tantas vezes denunciado²⁴¹. Penso no que veio a ser batizado anos depois de «prova da habitualidade do ócio»²⁴², mas que se chamava à época de Getúlio de banimento da «prova testemunhal»²⁴³, nada além do esforço de contenção dos flagrantes policiais, que passavam a ser condicionados pela prova de acumulação de anos de vida ociosa. Ao menos em tese, o cidadão não era mais apanhado e preso vagando a esmo nas ruas sob a alegação de ser presumível vagabundo. Concomitantemente à carteira de trabalho, com a marcação das horas de labuta, criou-se a *carteira de vagabundo*, com a notação das horas de ócio. Penso também nos diferentes modelos de trabalho introduzidos nas prisões. Se havia se tornado consensual que o vadio «não teme a prisão e a suporta tranquilamente»²⁴⁴, o trabalho intramuros colocaria em ato aquilo que o condenado prometia para o futuro fora da prisão no momento da assinatura do termo de bem-viver.

²³⁹ <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&PagFis=225&Pesq=vagabundo>

²⁴⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>

²⁴¹ O que veio a ser materializado pelo decreto n. 22.332, de 10 de janeiro de 1933.

²⁴² ABREU, Waldyr. **O submundo do jogo de azar: aspectos jurídicos, sociais e psicológicos**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968, p.174.

²⁴³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03-de-outubro-de-1931-revolucao-de-outubro-manifesto-a-nacao-lido-no-teatro-municipal/view>

²⁴⁴ Idem, p.179.

Portanto, minha hipótese é a de que o Estado salazarista e varguista, paralelamente as reformas policiais, esmerou-se na invenção de formas infinitamente mais sofisticadas de combate à vadiagem e às demais expectativas enviesadas de condução da vida, ou ainda, se quisermos, inventou e espalhou dispositivos de inculcação de certos ideais normativos de vida fortes o suficiente para arrastarem os sujeitos a se domiciliar em modos de vida dignos da nova nação, nomeadamente reabilitando os mais variados dispositivos de colonização do ócio capazes de educar «a utilização construtiva das horas de lazer»²⁴⁵, as «**horas favoritas da sedução do Mal**».

DESCRIMINALIZAÇÃO DO ÓCIO

Sem tirar nem pôr, a arte foi chamada a desempenhar o papel de ligação entre o trabalho e as horas de folga, sobretudo após o advento da Era Vargas. Mais precisamente, foi chamada para operar a transformação das *horas de folga em horas de lazer* e realizar por outros meios – importando das experiências lúdicas das escolas o modelo de gestão de coletividade antes reservado aos alunos – o trabalho de internalização de regras de conduta desempenhado mal e mal pela polícia e pela assinatura do termo de bem-viver. Isso significa que o tempo fora do trabalho foi cada vez mais definido pelo tipo de relação do trabalhador consigo. Muito mais do que o aprimoramento da relação entre o homem e a máquina, o lazer disciplinador tinha a função de afastar o trabalhador das tentações vividas longe da labuta:

O inquérito procedido na Itália mostra que a arte popular afasta o trabalhador de toda a tentação nefasta após o trabalho, elevando-lhe o espírito e repousando-lhe o corpo.²⁴⁶

O interesse dessa passagem prende-se à evidência da regulação do ócio não ser feita em vista do acúmulo de forças para o trabalho. Muitas vezes sucedia o inverso, e o trabalho não era o fim visado pela mobilização das estratégias de regulação da conduta do cidadão, mas meio de evitar o ócio e de manter o trabalhador afastado «da ociosidade ignorante»²⁴⁷: a famigerada «escola do vício» e «do crime». Tentação: mais e mais a alma do cidadão foi sendo descrita como devendo deixar de ser o resultado da interiorização de folhas de bem-viver em prol da sobreposição de planos inclinados cuja arquitetura interna

²⁴⁵ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.42.

²⁴⁶ Idem, p.99.

²⁴⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1936.

favorecesse ou dificultasse certas tendências e direções imputadas ao encaminhamento da vida. Influência: mais e mais a imposição dos comandos policiais foram dando lugar ao «apelo aos recursos da arte popular» nas «horas de lazer»²⁴⁸, quando a arte, então, exercia «influência pedagógica favorável». Sendo assim, o perigo político maior deixava de ser o vagabundo-criminoso e passava a ser o desocupado-anormal, não mais o malandro, mas o sonso desengajado das atividades de lazer. Daí a *descriminalização* do ócio. Nenhuma palavra sobre vagabundo ou sobre prisão:

Um homem que não se ocupe com qualquer coisa agradável nos momentos de ócio, é inconcebível. Si existir será um monstro, um caso teratológico, um anormal.²⁴⁹

Durante a proposta de criação da Divisão de Higiene Mental em 1938, um dos braços do Departamento Nacional de Educação, a guerra ao vagabundo dava lugar à medidas de profilaxia psíquica e pedagógica elaboradas para guerrear contra a emergência do desajustado social por intermédio da neutralização prévia dos seus males psíquicos. Na reforma do espírito monstruoso, vigorava a ênfase nos processos de educação informal em detrimento às instituições de sequestro baseadas na punição, sendo estas reservadas aos casos em que a monstruosidade descambasse em práticas violentas. Nessa etapa da história, o escotismo, os clubes e associações podiam e deviam assumir as funções das prisões. Criado por Baden Powell e inicialmente pensado como técnica militar útil para a obtenção de informações «durante, antes e depois da guerra»²⁵⁰, o escotismo ganha novas funções quando transladado para as práticas de colonização do ócio. A principal delas: a inculcação nos indivíduos da «Lei do Escoteiro», lei que não era «série de proibições», «mas regras positivas de viver bem», leis que não eram «ensinadas em teoria»²⁵¹, mas «pela prática» e «dentro da vida associativa», onde os indivíduos se acostumavam a distinguir-se na arte de «servir»²⁵². No Brasil, já existiam 20.000 membros nessa atividade «extra-escolar» em 1963²⁵³. E a prova maior do sucesso das práticas de colonização do ócio media-se cada vez menos a partir dos efeitos direto sobre o trabalho e mais por meio das qualidades das atividades de lazer que se iam apartando da resolução de problemas imediatos. Dinonet resumizava:

²⁴⁸ Espinheira, Ariosto. **Arte popular e educação**. São Paulo: companhia editora nacional, 1938, p.45.

²⁴⁹ Idem, p.53.

²⁵⁰ Idem, p.28.

²⁵¹ Idem, p.29.

²⁵² Idem, p.30.

²⁵³ Idem, p.31.

É propósito dos técnicos do Serviço Social de Grupo, ir treinando o povo em atividades de grupo, afim de combater a passividade ou o individualismo. Nêsse sentido, interessa mais o treinamento como tal, do que a solução de alguns problemas imediatos e prementes²⁵⁴.

E como se não bastasse o afastamento da sombra da corrupção e da imoralidade das autoridades policiais obtido pela adoção de técnicas sofisticadas de regulação do ócio, o lazer tinha o condão de dispensar parte do pesado aparato governamental, podendo funcionar «com um mínimo de formalidades» e contar apenas com «técnicas de liderança», de «comando» e de «coordenação», a partir das quais se formavam «clubes de mães», onde as mulheres se reuniam «para bordar» e «discutir problemas de educação de filhos», «clube de meninas», «clube de leituras», «clube de meninos», onde o exercício do aerodelismo ocupava o primeiro plano:

Com essas experiências, pessoas às vezes desocupadas encontram ocupação, treinam-se para viver em grupo e comunidade, encontram sentido para suas vidas.

Como vimos, o entrave maior para o bom funcionamento do termo de bem-viver tinha que ver com o fato de a autoridade policial ter o triste fim de esbarrar na reincidência. Em linguagem simples: longe da prisão, a assinatura do termo de bem-viver perdia legibilidade e o ex-condenado rapidamente contramarchava de volta às ações que o levaria ao cárcere novamente, outra vez. Entre cidadãos ricos e pobres, entre ex-presidiários e ex-alunos, o problema formulava-se de maneira idêntica, a saber, como não deixar fenecer as coordenadas de conduta inculcadas pelas autoridades nos cidadãos após o fim do convívio com as instituições de que elas eram representantes? Mas, as medidas adotadas diante do problema da manutenção da vivacidade das normas de conduta não eram as mesmas, como é evidente. No caso dos ex-alunos, a fim de «manter contato com os mestres que lhe deram a primeira formação»²⁵⁵, isto é, a fim de não cortar o fio entre o ex-aluno e uma das fontes de autoridade balizadoras da própria conduta, os organizadores das práticas de colonização inconsciente do ócio alicerçavam-se no fortalecimento das «Associações de ex-Alunos». Visto sob o ângulo das práticas de organização do lazer voltadas aos pobres, «habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna» para uma vida melhor por meio da oferta de «preparo técnico» não chegava²⁵⁶. Sem a formação de bons hábitos via educação informal que os conduzissem ao

²⁵⁴ DIDONET, Humberto. **Associativismo**. São Paulo: SESI, 1963, p.23.

²⁵⁵ DIDONET, Humberto. **Associativismo**. São Paulo: SESI, 1963, p.20.

²⁵⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1936.

bem-viver, nada feito. Por isso, desde os finais do século XIX, a «defesa nacional»²⁵⁷ vinha sendo associada à luta «contra a ignorância» da população em geral. Na mesma linha argumentativa das autoridades escolar empenhadas na construção de experiências lúdicas disciplinadoras, o exército, quando falava de educação, falava sobre a esperança de incutir nos cidadãos via lazer mecanismos de autocastigo, pois de nada valeria a punição se o condenado não se desse conta da «inferioridade moral que ela denuncia»²⁵⁸, se a punição não produzisse o «horror ao estigma que a pena inflige ao condenado»: sem mais qualquer coisa, a condenação penal dificilmente transformar-se-ia em culpabilização moral. Assim, até mesmo o Ministério da Guerra começava a abordar a educação sempre que tinha de tratar do problema da segurança nacional a partir da década de 1930,²⁵⁹ chegando a estribar-se na tese de o sucesso da política de defesa dos EUA ter sido indissociável de amplos projetos de educação popular²⁶⁰, tese respaldada por pesquisas que apontavam a redução da criminalidade seguida ao crescimento da educação:

Em Nova York e na Pensilvânia, uma pessoa ignorante perpetrava sete vezes mais crimes do que qualquer dos que sabiam ler e escrever; e, ao todo, na União Americana inteira, cada habitante analfabeto praticava dez vezes mais crimes do que cada individuo educado».²⁶¹

A tal ponto o sonho de uma população docilizada pela circulação social de processos informais de educação foi ganhando terreno, inclusive entre autoridades do exército, que o protocolo de justificação da manutenção do aparato bélico nacional teve de se apoiar na proteção do Estado contra os perigos advindos das nações estrangeiras, «as nações ambiciosas», cuja sede de expansão exigia do Estado moderno uma «constante preparação para qualquer eventualidade» e que o obrigava a «manter a sua polícia e a sua justiça e os seus instrumentos de defesa».

Em suma, a colonização do ócio devia a sua força à inscrição de hábitos permanentes na vida dos indivíduos em geral que dispensavam o apelo à força. Nesse sentido, o Ministério da Educação chamava a atenção em 1934 para a necessidade de consolidação dos mecanismos de «assistência espiritual», o que se traduzia pela exigência de fazê-los funcionar «antes,

²⁵⁷ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.94.

²⁵⁸ Idem, p.105.

²⁵⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1940.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p. 28.

durante e depois da escola»²⁶². O lazer disciplinador não deveria ser um momento entre outros na rotina escolar. Antes, o inverso. A escola deveria ser apenas uma das muitas ocasiões para o lazer disciplinador. Até porque países como o Brasil, continua o relatório, com índices baixíssimos de escolarização, a educação do povo fazia-se «muito mais extra-escolar». Definitivamente, o ensino extra-escolar merecia, por isso, um «capítulo definido» na elaboração do Plano Nacional de Educação. A julgar pelo caso brasileiro, poderíamos ser levados a imaginar que o recurso à educação extra-escolar refletia a carência econômica aguda na qual se encontrava preso o país. Longe disso. Bem lida, a história provava que a educação informal nunca foi mero atalho improvisado construído às pressas em reação desesperada dos governos aos momentos de crise. A educação informal tinha sido a base a partir da qual a escola se fizera possível. Já entre os romanos, a escola teria nascido, assim, de «instituições que hoje denominamos extra-escolares»: o teatro, o museu, a biblioteca. Do mesmo modo, o professor antecedia a escola. Com efeito, na homenagem à Roquette Pinto, o momento da exaltação do professor brasileiro passava longe do reconhecimento das virtudes professorais acumuladas na intimidade da sala de aula ao longo de anos e anos dedicados ao ensino. Ali, nenhum sinal do professor e de dedos sujos de giz. A bem dizer, nada que nos remetesse à estrutura escolar habitual. Sim, Roquette foi professor, mas não somente professor de «escolas» e «cursos», e sim «professor que deixa escola por todos os lugares por onde passou»²⁶³ – uma espécie de Rômulo fundador de acrópoles educativas brasileiras informais. Do teatro romano até Roquette Pinto, o mesmo traçado a estabelecer a continuidade de base do gesto educativo extraescolar. Não deverá nos surpreender demasiado o fato de que Rui Barbosa fosse reabilitado a título de patrono das iniciativas educativas de cunho informal, exatamente porque, tendo sido «parlamentar», «advogado» e «jornalista»²⁶⁴, portanto, nunca «educador de ofício», pode ser, porém, devoto fiel à causa educativa. Após o elenco das qualidades de Rui Barbosa²⁶⁵, chegava-se a conclusão de que:

A pedagogia de Rui Barbosa reveste-se dêsses admiráveis atributos, muito embora não haja sido êle educador de ofício ou, mais acertadamente, talvez por isso mesmo.²⁶⁶

²⁶² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 5, 1935.

²⁶³ Idem, p.33.

²⁶⁴ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p. 11.

²⁶⁵ As reflexões de Rui Barbosa a respeito da educação no Brasil ganharam a honra de constarem na bibliografia imposta pelo Estado. Após o decreto-lei de 1941 a publicação do conjunto da obra de Rui Barbosa era obrigatória.

²⁶⁶ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.13.

Elevado à condição de pioneiro no trato da educação por ter sido um dos primeiros a vê-la como «problema integral de cultura»²⁶⁷, Rui Barbosa já atinava em 1882 para o fato de que:

A instrução do povo, ao mesmo tempo que o civiliza e melhora, tem especialmente em mira (notais o valor do advérbio) habilitá-lo a governar a si mesmo.²⁶⁸

A acomodação do imperativo de autogoverno como ponto alto da educação deixava a escola formal e as prisões em posição retardatária em relação aos meios de educação informal. A escola formal não apenas estatelava o ideal de educação dos Estados por ter em mira tão somente os alunos. Na medida em que a escola formal se mantinha afeita aos protocolos da instrução, mostrava-se demasiada estreita para o acolhimento de formas de regulação diuturnas sobre aqueles a quem dirigia seus comandos. Segundo Lourenço, a «educação intencional», isto é, a «da escola», «por si só», não podia «tanto e tão intensamente»²⁶⁹. Se a escola formal revelava-se insuficiente quando confrontada com a exigência de implementação de instrumentos de autogoverno dos cidadãos, o que pensar da violência policial? Até mesmo nas ocasiões em que a legitimidade das intervenções policiais buscava sustentação na contenção da criminalidade, as autoridades empenhadas na defesa do extraordinário poder de regulação de conduta de atividades extraescolar alegavam que o ato criminoso não passava de desdobramento de atitudes «antisociais»²⁷⁰, de modo que, mesmo diante do roubo, do crime, da corrupção e de qualquer outra atitude «impatrióticas», a polícia não parecia ser o «órgão mais adequado»²⁷¹. O declínio da autoridade policial e, conseqüentemente, o descrédito da criminalização do ócio, decorria do fato de a redução ao braço policialesco fazer com que a governança da nação deixasse de ser «preventiva» e transformasse o Estado «quasi exclusivamente num terrível aparelho de coação»²⁷². Coação, repressão, guerra, vestígios do tempo em que vigorava um Estado imperialista:

Enquanto o Estado antigo podia limitar as suas ambições á preocupação da defesa e da ordem, da guerra, da polícia e da justiça, o moderno tem que se organizar como uma empresa, para resolver os numerosos problemas que entram na esfera de sua competência. O Estado antigo deixava ao particular a preocupação da sua felicidade. A nação e á família, á sociedade e ao

²⁶⁷ Idem, p.14.

²⁶⁸ Idem, p.17.

²⁶⁹ Idem, p.28.

²⁷⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.9.

²⁷¹ Idem, p.10.

²⁷² <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>

indivíduo, deixava o estado antigo a satisfação e a realização de suas necessidades, desejos, aspirações e ideais. Contentava-se em ser um estado imperialista, no pior sentido da palavra. Preocupava-se em realizar a guerra, e, para realizá-la, baseava a sua organização interna num sistema de ordem rigorosamente imposta²⁷³.

Note-se: o *summum bonum* do Estado moderno, o afastamento em relação ao Estado antigo, lograva-se pela recusa da adoção de práticas imperialistas. Mas, o imperialismo não se flagrava ali onde o Estado moderno enveredasse pelo espreguiçamento sobre os mais variados âmbitos da vida social. O Estado imperialista não se opunha à onipresença, mas ao belicismo das armas. Que governo não gostaria de se assenhorar de procedimento de educação informal que promettessem o encolhimento radical da criminalidade e o vertiginoso aumento «da riqueza»²⁷⁴? É nesse contexto de rixa e disputa entre as próprias autoridades no que diz respeito aos seus respectivos valores e funções que o cinema começava a ser inserido lado a lado às autoridades cuja eficiência no controle da população já estava comprovada²⁷⁵:

PLANO GERAL		
HIERARQUIA DAS FORÇAS VIVAS DA NÇÃO.	Classes militares	Exército marinha Polícias militares Corpo de bombeiros
	Classes conservadoras	Comercio indústria lavoura
	Classes trabalhistas	Todos os sindicatos de classes
	Classes liberais	Médicos Advogados Dentistas Farmacêuticos
	Magistério	Publico e particular
	Funcionalismo publico	Superior e inferior
	Intelectos, Povo e "Classes"	

Eis o ponto-chave da descriminalização do ócio: onde quer que tenha começado a reivindicar posição entre os meios de maximização de inculcação de hábitos específicos, a educação informal moderna encontrou sempre apoio em figuras sociais marcadas por alguma forma de desvio insuscetível de neutralização por intermédio da ativação de dispositivos policiais ou escolares formais. Desde o período em que ex-escravos e vagabundos passaram a infestar as ruas das cidades com suas condutas desregradas no final do XIX, a insuficiência da escolarização formal e do aparato policial foi ganhando força. Acontece que a onda de lazer

²⁷³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1940.

²⁷⁴ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.58.

²⁷⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1935.

que varria as ruas brasileiras se intensifica na década de 1930 em virtude da emergência de uma personagem social detentora de meios políticos, econômicos e estéticos imensamente mais ameaçadores aos Estados do que todos os larápios desordeiros até então conhecidos. Sem sombra de dúvida, a incrementação da educação informal na era Varga tinha na figura do comunista sua alavanca privilegiada. O comunista podia ser distinguido:

Pelo indiferentismo, pela descrença, pela ociosidade, pela pobreza de senso moral, vivem à margem da vida pública, atuando como força de inércia ou de ação negativa na marcha das atividades construtivas do país²⁷⁶.

Antes da virada do século XX, desempregados ociosos, negros libertos por educar, bêbados incorrigíveis, jogadores imparáveis, todos funcionavam como signos possíveis para o reconhecimento nebuloso e incerto da presença de vagabundos em potencial. Com a entrada em cena dos comunistas, a vagabundagem abandonava o topo da hierarquia dos vilões que riscavam e arriscavam a solidez do desenvolvimento da nação e o comunista passava a ocupar a mesma posição e a produzir o mesmo pânico social disparado pelas modalidades de ser acima mencionadas. Poderíamos entender o desgaste do medo diante do vagabundo como resultado da evolução da consciência policial e dos seus métodos de controle, como se os homens de distintivo, de reforma em reforma, tivessem endireitado a mira, prendendo com precisão tão somente os sub-cidadãos que de fato se entregavam aos absurdos da vida vadia. No entanto, ainda mais plausível – como tentarei mostrar – foi a transferência para o comunista dos atributos associados ao perigo sem os quais o medo como afeto político central de gestão da conduta da população brasileira não teria persistido com a mesma vivacidade. Dito de outro modo, a fim de criar o medo diante do comunista, não se podia abdicar da construção da mesma zona de anomia semântica na qual se desenrolava o utilíssimo reconhecimento nebuloso do vagabundo por intermédio da introdução de enxames de adjetivos – entre eles, o de vagabundo ocioso. Tamanho o perigo desses novos agitadores que:

Na sua faina insidiosa de levar a perturbação a todos os povos, engendrou uma técnica especializada do crime contra a ordem social, em nada semelhante aos processos dos conspiradores comuns. É por isso mesmo que o aparelhamento usual de prevenção e repressão, as leis ordinárias de segurança do Estado, se mostram, a cada momento, falhas e ineficientes para impedir a atividade anti-social dos audazes agitadores adestrados²⁷⁷.

Quando desempregados ociosos, negros libertos por educar, bêbados incorrigíveis, jogadores imparáveis, guardavam nas dobras do seu ser vagabundinhos em estado fetal,

²⁷⁶ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/01.pdf/view>

²⁷⁷ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/02.pdf/view>

difícilmente os cidadãos não vasculhavam em si e no outro rastros e sinais que os levassem à descoberta do mal da vadiagem. Naquele regime de poluição semântica, todos podiam vir a ser criminalizados como vagabundos, pois não havia criatura que não tivesse sido ou que não viria a ser afeita à vadiagem. Portanto, trata-se de uma poluição que fazia ver e ver sempre o mesmo: vagabundos em todo lado. Esse mesmíssimo esquema cognitivo viu-se, então, aplicado aos comunistas no início da década de 1930:

Não são perigosos, apenas, os comunistas rubros, ativos e práticos, que fazem claramente a sua nefasta propaganda e aliciamento. Igualmente o são os de outras variedades, mais difíceis de caracterizar e que, ao contrário dos primeiros, escapam à enérgica e pronta ação defensiva do Governo. Os disfarçados, intimamente vermelhos, atuando com duplicidade; os hipócritas, que afetam atitudes e, até, rótulos nacionalistas, acumpliciam-se à obra, de destruição e, na treva, servem às ligações inimigas, encobrendo os manejos dos adversários da nossa existência de povo livre, não são menos temíveis²⁷⁸.

O modo de ser comunista era sempre paralogístico: embora falso, assumia a aparência de verdadeiro. E os tentáculos da anomia ultrapassavam os que se escondiam atrás de disfarces hipócritas e chegavam até aos que não deixavam supor a mais remota suspeita de afinidade com as ideologias que empurravam o mundo para uma sovietação indelével e ruínosa:

Também não podem escapar ao vosso repúdio os seres acomodaticios, inertes, colaboradores dos bolchevistas por complacência ou covardia, cúmplices pelo silêncio e desatenção, indiferentes à luta, supondo, na sua triste ignorância, que nenhum mal lhes viria da vitória dos destruidores sistemáticos da ordem e da lei.

Posto isso, duas atitudes políticas impunham-se de maneira peremptórias. A primeira delas: o aparecimento desse sujeito cativo de peripécias imperceptíveis cuja fermentação transfiguradora nunca ocorria a olhos vistos e nunca eram vivenciadas à sombra das luzes do governo só poderia ser freado pela ativação de dispositivos de controle aptos a formatar os cidadãos de dentro e a modificar a própria relação deles consigo, pois o valor de verdade das arremetidas da conduta estava comprometido pela desconfiança da duplicidade permanente a habitar o ser dos cidadãos, mesmo que de maneira inconsciente. Em segundo lugar, os cidadãos teriam que se engajar e participar sem comedimentos na defesa e na consolidação dos ideais oficiais caso não quisessem pagar os honorários da omissão e da cumplicidade, incluindo aí os que não se embeaçavam diante do caldeirão ideológico comunista. É no interior desse cenário que a colonização do ócio reforçava a sua necessidade. Portanto, a

²⁷⁸ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/05.pdf/view>

devastação total da experiência social do ócio, sonhada por autoridades dispostas a pôr fim aos «domingos» e «dias santificados» e preocupadas em não deixar o trabalhador exposto às seduções comunistas que o levaria à adesão das reivindicações «contra as leis do trabalho», não era apenas inviável, mas também, e sobretudo, ineficiente enquanto medida de combate à propaganda vermelha. Ora, nos tempos de Vargas e Salazar, a simples existência de leis repressivas contra a vadiagem, leis que obrigavam ao «trabalho tanto nacionaes como estrangeiros» e que eram defendidas ao menos de 1887²⁷⁹, não bastavam para a formação de um novo espírito cujo objetivo maior consistia em «transformar cada brasileiro em um fator consciente e entusiasta do engrandecimento pátrio»²⁸⁰, pois somente «a unidade espiritual»²⁸¹ – para usar o vocabulário de Capanema – poderia fazer frente à frouxidão dos laços da «unidade burocrática» ameaçada tantas vezes no Brasil, à exemplo da tentativa forçada de exploração de mão de obra não-branca (especialmente índios) que culminara na revolta da Cabanagem (1835-40), explosão de indignação ainda viva na memória das autoridades do tempo de Getúlio. Nesse momento, não só a escola, mas também o trabalho começava a se tornar lúdico. Não havia dúvidas de o hábito ao trabalho «correto» e «produtivo» não se forjar pelas «sábias determinações legais» e pelas medidas violentas²⁸², pois somente o «espírito» dava lugar à «formação do hábito», somente o espírito ensinava, em suma, a viver «habitualmente». Enquanto os comunistas pretendiam formar seres mais felizes pela diminuição da carga de trabalho sem sentido imposto pelo acúmulo desenfreado de mais-valia, as autoridades oficiais portuguesas e brasileiras elaboravam modos lúdicos de se estar no trabalho, particularmente pela mobilização de meios que fizessem coincidir «interêsse com dever»²⁸³, meios capazes de «transformar o dever em alegria»²⁸⁴, isto é, a «civilização do trabalho» em «civilização do lazer»²⁸⁵, dentro ou fora do trabalho. De modo idêntico à relação entre ensino e brincadeira, também a relação entre trabalho e experiência lúdica não era de sucessão: trabalho e divertimento davam-se as mãos, como se os trabalhadores fossem perdendo de vista que trabalhavam ao trabalharem movidos pelo signo do prazer pessoal. Em suma, aplicada ao mundo do trabalho, as técnicas lúdicas de regulação da conduta deixavam

²⁷⁹ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

²⁸⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1935.

²⁸¹ Idem.

²⁸² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1932.

²⁸³ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.4.

²⁸⁴ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.11.

²⁸⁵ Idem.

claro que não existia nenhum *nexo de implicação necessário* entre ausência de queixa ao trabalho e conversão do trabalho em experiência formadora de si²⁸⁶.

Alguns autores não deixavam de se remeter a Alemanha como exemplo bem sucedido da educação de categorias de ser que já se encontravam fora dos muros da escola. Sobre tudo após a ascensão de Hitler, a Alemanha tinha se convertido em nação onde o reforço via educação das relações «tensas» e «prestes a romperem-se», especialmente «entre a vida profissional e a vida privada», foram redirigidas no sentido de «um novo desenvolvimento orgânico»²⁸⁷, provando, dessa feita, que o «fim do ensino moderno dos adultos» não residia senão «na solução do conflito entre a vida profissional e a vida privada»²⁸⁸. Somente o prazer pelo trabalho lúdico e, conseqüentemente, pelos elementos que compunham o ambiente de trabalho, induziria o operário a utilizar «eficientemente a máquina»²⁸⁹, cuidado de que o governo brasileiro não podia abrir mão, já que a recente indústria brasileira dependia «acima de 80% do aparelhamento». A instrução na escola estava para a «habilidade individual» na indústria assim como a educação na escola estava para o «preparo cultural adequado» na indústria.²⁹⁰ Seguindo o modelo alemão, a escola profissionalizante brasileira não se limitava à disponibilização de conhecimentos técnicos que davam ao cidadão a chance de pôr a venda a própria força de trabalho. Por mais estranho que isso possa soar, a finalidade maior da escola profissional não era o trabalho, mas um meio prazeroso de formação de si, como se o trabalho não fosse mais do que o complemento aos objetivos políticos delineados pelas demais práticas de colonização do ócio. Simples assim, o principal objetivo das escolas profissionalizantes, conhecidas também como «escola da disciplina»²⁹¹, jazia no disciplinamento do «espírito» e da «vontade», único remédio contra o «devaneio» e a «rebeldia inconfessada». Dito de outro modo, se o trabalho não devia continuar a ser marca negativa circunscrita aos mundos dos escravos, era porque devia ser o «elemento principal na formação da personalidade»²⁹², tanto da do patrão quanto da do empregado, tal e qual ocorria nas escolas quando as brincadeiras punham no mesmo barco professores e alunos:

Não basta, porém, a tranqüilidade e a harmonia entre empregados e empregadores. E' preciso a colaboração de uns e outros no esforço espontâneo e no trabalho comum em bem dessa harmonia. Um país não é

²⁸⁶ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=763659&pesq=vadiagem>

²⁸⁷ ESPINHEIRA, Ariosto. **Arte popular e educação**. São Paulo, companhia editora nacional, 1938, p.95.

²⁸⁸ Idem, p.103.

²⁸⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1935.

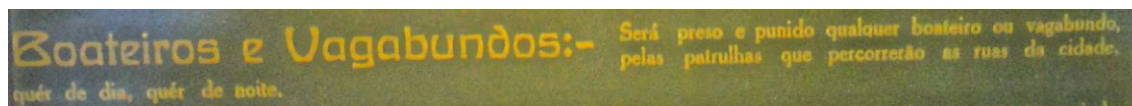
²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ Idem.

²⁹² Idem.

apenas um conglomerado de indivíduos dentro de um trecho de território mas, principalmente, a unidade da raça, a unidade da língua, a unidade do pensamento nacional²⁹³.

O mesmo tópico reaparece em 1940 na boca de padres brasileiros interessados no enraizamento do «princípio da união de todos os homens»²⁹⁴, «empregadores e empregados», todos unidos em «solidariedade fraternal» e em união entre corações que produzisse o bem-estar geral pelo fomento da proteção dos empregados contra o «capital» e dos empregadores «contra o trabalho indisciplinado dado a greves e a sabotagem». Portanto, é curioso notar de que modo a intensificação da luta contra o comunismo acabou proporcionando reações favoráveis ao fortalecimento do vínculo afetivo ao trabalho muito maior do que jamais conseguiu o medo diante do vagabundo e suas andanças. Definitivamente, o ato de trabalhar convertia-se na ocasião de formação de si, e não apenas no ganha-pão de onde logo se escapulia para dedicar-se, então, a atividades prazerosas. Fosse para o combate o vagabundo, ao comunista, ao desocupado, fosse para o combate ao comunista escondido no vagabundo ou o vagabundo disfarçado de comunista, o fato indiscutível era a regulação da conduta da população em meados de 1930 já não se esgotar no recurso a avisos de natureza policial deste tipo:²⁹⁵:



Ou deste tipo:



Boateiros, «falsos investigadores», que se arrogavam em agente de polícia, «carregadores de mala», «reservadores de lugares de cinema», toda a escória social deveria

²⁹³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1938/07.pdf/view>

²⁹⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 39, 1940.

²⁹⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 01, 1933.

ser inscrita nos novos circuitos de educação informal, tanto no Brasil como em Portugal. Uma explicação necessária: a descriminalização do ócio não baniu prisões e violências policiais do cenário dos dois países. Se as tecnologias lúdicas de internalização silenciosa de regras de conduta não surtiram o efeito esperado dentro ou fora do trabalho, é evidente que as autoridades continuavam a espalhar pólvora no peito de comunistas e vadios ilesos aos processos de educação informal. No entanto, é a partir dessa troca, ou melhor, sobreposição de autoridades, que se entende o lugar político das práticas de colonização do ócio. Ora, desde meados da metade do século XVIII, o Estado moderno ganhara uma mão invisível responsável pelo crescimento da riqueza da nação. Na curva do século XIX, o Estado moderno tinha adquirido uma alma invisível. Doravante, o Estado não contava tão somente com dedos habilidosos no trato dos assuntos econômicos, mas também passava a sentir o «drama» e a «angústia» de saber que não poderia²⁹⁶:

limitar-se a proporcionar aos indivíduos apenas ordem e segurança, mas também conforto, felicidade, cultura e todas as conquistas espirituais que os ideais humanos reclamam. Podemos dizer que os limites do Estado Moderno se ampliam na medida do próprio desenvolvimento da civilização. O Estado Moderno é tanto mais numeroso quanto mais numeroso é o acervo da civilização e da cultura.

Daí o crescimento exponencial das escolas e o recuo da concentração de investimentos nos dispositivos vocacionados ao uso da força física. Que a escola formal fosse taxada de insuficiente para a educação da população em geral, não significa que não tenha crescido. Cresceu. E cresceu vertiginosamente. De 1932 a 1936 a população do Brasil havia crescido em torno de 8%. Nesse mesmo período, a escola, 35%²⁹⁷, bem como os gastos com educação, que iam de 6% das despesas gerais da união para cerca de 10%²⁹⁸. Nasceram mais escolas do que pessoas. O mais impressionante, segundo as autoridades, residia, porém, na indissociabilidade entre o salto quantitativo e qualitativo. Se era certo que «escolas havia»²⁹⁹, ao menos desde as políticas educativas implantadas por Nilo Peçanha, sempre faltara o «sistema», quer dizer, «faltava o número», mas também, e sobretudo, «a diretriz» e novas «definições» que imprimissem uma guinada nos afazeres educativos – iniciativa que «jamais se fez em tal matéria». E o salto qualitativo, a despeito de nunca ter abdicado da alavanca da escola formal, supunha o gesto educativo voar para fora da asa da instituição escolar. Pois bem, nesse momento de crescimento da escolarização formal, emergia redes de instituições

²⁹⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1936.

²⁹⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo GC 28, 1937.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1938.

educativas informais. Por meio delas, tratava-se de «estruturar» e «fazer funcionar» nada mais nada menos do que «novas realidades pedagógicas» – ou «desconhecidas» ou «tratadas de modo esporádico»³⁰⁰. A pouco e pouco, despontavam mais e mais métodos e procedimentos de educação transbordantes em relação ao perímetro da educação no «lar», na «escola» e no «quartel»³⁰¹. A educação resultaria, então, do envolvimento do cidadão em teias educativas³⁰²:



Não exagero nas pontuações acima. A fauna educativa proliferava aos baldes e a colonização do ócio era seu motor de expansão. É uma virada histórica e tanto o fato de o Estado ansiar pela proibição de o cidadão não se «preparar para as horas de lazer». Ao lado da suavização das represálias policiais, o Estado tinha de ir «imprimindo hábitos de recreação sadia», especialmente pela «educação desportiva» e pela «educação artística»³⁰³, via cinema ou rádio. Nesse sentido, a radiodifusão educativa possuía uma lista de objetivos positivos muito superior às medidas de contenção de vadios e vagabundos propostas pela polícia. As campanhas educativas sonorizadas tinham o objetivo de lutar contra a³⁰⁴:

- I) excessiva dispersão dos grupos demográficos, fazendo com que muitos dos seus elementos vivam em completo isolamento social, o que provoca muitas vezes profunda degradação física e moral;
- II) a falta de higiene urbana, rural, individual e doméstica, em algumas camadas sociais;

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1935.

³⁰² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1936.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo GC 45, 1932.

- III) a falta da legalização da família pelo casamento e registro civil dos filhos;
- IV) as precárias condições e alimentação, vestuário e habitação, em que vive o proletariado agrícola;
- V) o banditismo;
- VI) o abuso do álcool;
- VII) os males que assolam o interior brasileiro (sífilis, morfêa, bócio, impaludismo, verminose, tuberculose);
- VIII) o curandeirismo;
- IX) a falta de assistência médica e farmacêutica á população rural;
- X) o jogo;
- XI) a rotina nos processos de trabalho;
- XII) a devastação, muitas vezes desnecessária, das matas;
- XIII) a deficiência de meios de comunicação;
- XIV) a falta de organização técnica e administrativa do trabalho agrícola;
- XV) o analfabetismo nas populações rurais e urbanas;
- XVI) a falta dos conhecimentos mais rudimentares de vida prática, em quasi todas as camadas sociais;
- XVII) a regressão ao analfabetismo dos ex-alunos das escolas primárias em consequência da inutilidade e impraticabilidade dos conhecimentos adquiridos no meio social em que vivem;
- XVIII) a ação dissolvente de certos filmes cinematográficos nos centros de pouca cultura;

É preciso dizer e redizer o que Getúlio insistentemente sublinhou, desde o momento em que assumiu as velas do Estado: a educação não poderia se resumir a «campanha alfabetizadora»³⁰⁵, o projeto educativo do Estado Novo deveria «ser concebido em visão mais larga e profunda» e, assim, buscar a justa «preparação do homem» para o «momento social e político do país», mais do que mera instrução do cidadão. E, para logr-los, os fins acima elencados, a «escola de ler e escrever» não chegava:

A obra de educação popular carece de ser entendida como uma eficiente atuação de desenvolvimento e de direção para a disciplina social, para a segurança nacional, para o incremento da produção e o aperfeiçoamento da raça³⁰⁶.

Desde Rui Barbosa, um único e mesmo fim: fazer com que a «vida e educação tornam-se o mesmo»³⁰⁷. Se a instrução tinha prazo de validade, a educação devia ser permanente. A teia educativa englobadora de novas esferas sociais não bastaria caso não fosse complementada pela extensão temporal, pois o «raio de ação» das tecnologias de colonização

³⁰⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo GC 37, 1932.

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.56.

do ócio não podiam se limitar aos fins de semana e feriados³⁰⁸. Quão longe estamos do lazer pós-laboral:

É hoje conceito pacífico que educação é vida, é processo de viver e que ela não para ou cessa com esta ou aquela fase ou idade. Tem marcha irregular, rápida ou lenta, intensa ou extensa, mas é permanente.³⁰⁹

Onde a educação extraescolar foi racionalmente empregada, a distensão dos espaços educativos seguiu de mãos dadas à explosão do tempo educativo. Basicamente, de duas maneiras. Por um lado, a educação deveria ter início na mais tenra infância. Por outro lado, a educação não podia continuar a ser «lacunar». Pelo ócio, tratava-se de educar crianças, jovens e adultos *desde sempre* e *a todo tempo*, como se as práticas de colonização do ócio, responsáveis pela «execução de tarefas planejadas»³¹⁰, materializassem as ambições educativas da «hipno-didática»³¹¹, discos conectados ao travesseiro para o fornecimento de instruções subliminar durante o sono a reforçar a aprendizagem da vigília. Ainda que imaginássemos a totalidade dos cidadãos matriculados na escola formal, a colonização do ócio continuaria a ser levada em altíssima conta, pois as coordenadas de condutas ali internalizadas tendiam ao desaparecimento quando chegasse o inevitável momento do divórcio entre aluno e escola. Com o acúmulo de anos a se interpor entre o aluno e a instituição escolar, como não deixar a sombra do esquecimento cobrir o longo e dispendioso processo de internalização dos ideais regulares ministrados pela escola durante anos a fio? O que valia para o escotismo valia apenas em parte para as demais atividades de preenchimento do ócio dos cidadãos. Havíamos visto que o escotismo e as associações de ex-alunos pretendiam instalar mecanismos diretos de reposição da autoridade na vida dos ex-alunos. Nesse passo, o que estava em jogo era algo diverso dos efeitos educativos advindos da reinserção da presença da autoridade na vida dos ex-alunos. Com a entrada em cena da noção de *gosto individual* a balizar as práticas de colonização do ócio, a regulação da conduta dos cidadãos encaminhava-se em nova direção que nada tinha a ver com a reposição da autoridade em pessoa. Arelada ao gosto individual, a reativação das atividades de lazer vinculadas à inculcação de hábitos decorria da espontaneidade do gosto do cidadão que dispensava a aproximação a figuras de autoridade. Daí a radical importância da liberdade do gosto na

³⁰⁸ FILHO, Francisco Venâncio. A educação e o seu aparelhamento moderno: brinquedos – cinema – rádio – fonógrafo - viagens e excursões – museus – livros. Companhia editora nacional, São Paulo, 1941, p.14.

³⁰⁹ Idem, p.13.

³¹⁰ NASCIMENTO, Luis Carlos Miranda do. **Educar Para a Liberdade**: o Projeto Anarquista do Centro de Cultura Social, São Paulo, 1933-1955. Tese de doutorado, USP, 2007, p.151.

³¹¹ CPDOC. Gustavo Capanema, Rolo 21, 1946.

escolha do lazer, pois era «imprescindível estimular o jovem a escolher passatempos que tenham aplicação na sua vida de adulto»³¹². Por isso, as bonecas e brinquedos assemelhados podiam e deviam participar do preenchimento das horas de lazer, mas apenas por um período bastante circunscrito, já que não eram suscetíveis de serem transportados para os hábitos de adultos. Já os esportes e o cinema acompanhariam os indivíduos ao longa da vida. Somente estabilizado na condição de hábito diuturno e prolongável o lazer encaminhava o cidadão em direção à aquisição de «modos definitivos de comportamento»³¹³. A fixação de rotinas de lazer extensíveis à vida era o que:

se poderia denominar educação informal, porque ela está por toda parte, como a ar que respiramos, no meio físico, social, moral, em tudo o que vemos, o que ouvimos, o que fazemos ou vemos fazer. E esta, muita vez, a que prepondera na formação do indivíduo, plasmado-lhe a personalidade.

Não havia espaço nem tempo insubmisso aos vetores da educação informal. A rigor, o maior obstáculo para a decolagem das práticas de colonização do ócio era a resistência de pedagogos da velha guarda grudados à ideia de a eficácia da educação requerer uma «disciplina específica» e o esquecimento de os ideais reguladores da educação formal nunca terem se alojado em disciplina específica. Era por demais sabido que a «educação patriótica»³¹⁴, por exemplo, costumava ser «estimulada numa aula de caligrafia» ou de «cálculo elementar». A educação integral não vivia da separação estanque entre disciplinas, mesmo entre os muros da escola:

A educação integral, enfim, não pode ser obtida pela soma de exercícios ou lições parceladas de uma escola; mas, pelo ambiente geral que esta oferece³¹⁵.

O mais ferrenho oponente do reconhecimento das virtudes educativas da educação informal foram pedagogos acossados pela cegueira relativa à incapacidade da instrução em «processar-se por si própria»³¹⁶. No ângulo dos educadores favoráveis ao ensino informal era evidente que os sistemas de produção e regulação da conduta da escola formal tinham de ser incluídos em projeto educativo maior, preferencialmente vinculando-os às manifestações artísticas. A educação em geral e a educação popular em particular dependiam, pois, da redescoberta dos ditos de Rui Barbosa, para quem uma das «bases da educação popular», sem

³¹² SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.248.

³¹³ Idem, p.13-14.

³¹⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1935.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1938.

dúvida a mais fundamental, ligava-se ao «ensino artístico», já que só os pedagogos de má-fé ignoravam o fato de a «arte influir», e de maneira decisiva, «na formação moral»³¹⁷. Importante educador brasileiro, Fernando de Azevedo privilegiava a tal ponto a integração da arte «como um elemento essencial» aos processos de educação³¹⁸, especialmente os da educação «popular», que concluía seu raciocínio se apoiando em uma citação de Huxley para a demonstração da inversão de hierarquia entre educação formal e informal:

Declaro que se me impusessem a alternativa, antes queria que os filhos das classes pobres se criassem na ignorância da leitura escrita, que serem alheios a êsses conhecimento da sabedoria e da virtude.

A escola formal era apenas um desdobramento bastante recente da inventividade humana. Dissessem o que dissessem os defensores da superioridade da formação escolar, «não foi lendo que a humanidade começou a orientar-se no meio do universo»³¹⁹. Daí que apenas a rotinização das experiências lúdicas inseridas nas horas de lazer e livre dos inconvenientes das interrupções arbitrárias da aprendizagem inerente à escola formal lograria «educar o menino como a natureza educou o gênero humano»³²⁰. É claro que saber ler e escrever nunca deixou de constar na lista de aquisições fundamentais da educação, mas o progressivo domínio das técnicas da instrução escolar só seria realmente «útil à coletividade» se integradas «dentro do processo educativo» geral e se estivessem conformadas aos «elementos de ordem psicológica social e nacional», única maneira de levar os cidadãos a integrarem-se «na comunidade como elementos eficientes». Do contrário, limitados à equipagem da técnica da leitura e da escrita e privados do acompanhamento da orientação da educação, o cidadão alfabetizado ver-se-ia em situação de desorientação mais intensa do que o analfabeto que não sabia ler os sinais das placas de rua. Se a abertura de perspectiva do analfabeto estava comprimida pelo peso do desconhecimento do alfabeto, em compensação não estava exposta às influências negativas que se infiltravam pelas brechas das janelas do universo das letras. Assim, o analfabeto demonstrava como a educação incompleta, isto é, a instrução desacompanhada de educação, não era uma vida entocada pelas trevas, era uma vida protegida do perigo da exposição contínua às más influências de todo sorte:

Alfabetizar simplesmente não forma o elemento social e põe o alfabetizado, de educação incompleta, à mercê de toda sorte de influências deletérias, que

³¹⁷ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.37.

³¹⁸ AZEVEDO, Fernando de. **Novos Caminhos e Novos Fins**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

³¹⁹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.105.

³²⁰ Idem, p.107.

atingam o âmbito de sua inteligência pouco esclarecida por meio do livro, do jornal, e, especialmente, da literatura de propaganda.

À medida que a educação informal intensificava a luta contra o monopólio da instrução escolar, ganhava força a ideia de o alfabetizado ser maior risco a si e aos outros do que o analfabeto. A desorientação do alfabetizado mostrava-se às claras sobretudo no momento em que abandonava o seu lugar de origem. Na conferência de economia e administração – na qual Gustavo Capanema comparecia a 14 de novembro de 1939 a título de ilustre convidado – os perigos políticos inerentes ao cidadão instruído mas mal pilotado pela educação ocupava o centro do debate. Grosso modo, um a um, os pedagogos, ali, erguiam-se contra o fato de os «homens alfabetizados do interior»³²¹, só por terem aprendido a «ler, escrever e contar», passarem a afluir em hordas cada vez mais volumosas em direção às cidades grandes. Os cidadãos arraigados à terra antes de serem submetidos a uma educação incompleta e sem «ligação com o meio» trocavam o amor do quinhão de origem pelas falsas sedução impressas em livros a respeito das maravilhas da metrópole:

Se o meio é rural, precisa ter uma orientação rural; se é industrial, deve ter orientação industrial. Será uma escola de determinação vocacional.

A substituição da assinatura do termo de bem-viver pela internalização de modelos de conduta marca o momento em que o Estado brasileiro, imbuído da ideia de educar não ser mero «programa político» mas uma «necessidade de organização e direção da vida coletiva»³²², apostou as fichas na difusão de uma nova «técnica de viver» a ser implementada pela educação informal que redundasse na criação de determinado «agente» social armado de «novos poderes» sobre o próprio «pensamento» que o faria apto a mudar a chave da «hetero-educação» para a «auto-educação» alinhada às expectativas do Estado³²³. Longo foi o caminho e muitos os dispositivos mobilizados para levar a efeito a transformação da imposição do termo de bem-viver em demanda dos cidadãos pela garantia do melhor «padrão de vida»³²⁴, certamente uma das fontes do que entendemos hoje por qualidade de vida.

Passemos então ao esporte e ao turismo, antes de seguir ao cinema. Estamos diante de um fenômeno deveras singular. O que estamos a acompanhar é o processo de intensificação da busca pela formação de redes de regulação da conduta por via da criação e circulação de suportes educativos informais capazes de fazer frente aos perigos políticos da taberna e de

³²¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1940.

³²² Idem.

³²³ Idem.

³²⁴ DIDONET, Humberto. **Direitos e deveres do homem**. Rio grande do Sul: SESI, 1965, p.4.

outros espaços de aglomeração fortuita onde o trabalhador, aliciado pelas potências báquicas do álcool, tragava «planos de revolucionários e desempregados» e tendia a escapar à condição de trabalhador a qual deveria se resignar a bem da nação³²⁵. Trabalhadores, desempregados, comunistas, vagabundos, mulheres e crianças, independente da categoria social do cidadão, o fundamental no lazer jazia na utilização política do tempo ocioso. Por isso, não devemos nos espantar com o fato de a condenação das bodegas lisboetas e brasileiras surgir frequentemente junto à desconfiança do vagar entre as paisagens bucólicas³²⁶. Ainda que não ocupassem o mesmo nível das bebedeiras e arruaças noturnas perturbadoras da ordem, as distrações apartadas das políticas de colonização do ócio mereciam reservas. Maestro da «política do espírito» do Estado Novo português³²⁷, António Ferro inquietava-se diante dos cidadãos cuja «única distracção» era «olhar para o céu e fazer colares com as estrelas»³²⁸. De acordo com António Ferro era preciso tomar a sério o papel do ócio na formação da «alma contemporânea»:

Há certos problemas fundamentais, podemos dizer vitais, com influência decisiva na formação da alma contemporânea [...] à ocupação das suas horas livres, ociosas. Prova de superficialidade, porém, é não ter exacta noção da importância de tais problemas, não os considerar, não os tomar a sério, apenas porque parecem simples divertimentos, porque estão classificados, talvez por simples comodismo, na lista dos passatempos inofensivos do homem: indolência ou ilusão perigosa, que pode ser fatal para o futuro da civilização, que já foi causa, devido a essa indiferença ou abandono, de estragos, dificilmente reparáveis, na alma de certos povos. O cinema constitui, minhas senhoras e meus senhores, um desses problemas fundamentais, vitais, cuja importância, infelizmente, nem sempre é reconhecida.³²⁹

Certamente, o cinema cumpriu o papel de colonizador do ócio. Mas também o esporte. E, apesar da tremenda diferença entre um e outro, um denominador comum os aproximava: «o desporto é um ócio aplicado»³³⁰. Com o declínio da centralidade da «caça» e da «esgrima» a partir de fins do XIX³³¹, o esporte tomava a dianteira, sobretudo em virtude de suas «regras uniformizadas»³³², talvez a melhor «arma» de «educação», «disciplina» e «divertimento», verdadeira escola de «liderança». O turismo também entrava na dança. Grave erro de quem

³²⁵ ANTT, Salazar, 28 de abril de 1934, p.368.

³²⁶ Idem.

³²⁷ Em 1944, António Ferro substituirá o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN) pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SNI). O SPN havia sido criado por Salazar em 1933.

³²⁸ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1946, p.14.

³²⁹ Idem, p.43.

³³⁰ BRAGA, Mário. Desporto e cultura, **Revista Vértice**, 1955, p.97.

³³¹ Idem.

³³² DIDONET, Humberto. **Associativismo**. São Paulo: SESI, 1963, p.22.

associava turismo ao «diletantismo», fruto da «disponibilidade do espírito» ou dos «recursos» financeiros, como se a viagem tivesse como único efeito o «gozo individual» e o turista não fosse nada além de um «animal exótico» temporariamente entretido com «tudo». Nada disso era, no entanto, verdadeiro, pois:

O turismo bem compreendido pode e deve constituir uma elevada e importantíssima actividade e função social que contribua poderosamente para a elevação do nível de cultura da população de qualquer país.³³³

Para tanto, duas condições tinham de ser atendidas: a «acessibilidade» e a «persistência duma acção educativa e orientadora», o que vinha sendo realizado pela organização do «turismo escolar» no Brasil de Getúlio³³⁴. Ano após ano, criava-se no Brasil uma «técnica de viajar» impulsionada pela crença de que «o que se vê depende de quem vê»³³⁵.

Mas, sem sombra de dúvida, o esporte foi um dos grandes vetores de colonização do ócio. No início do século XX, as «touradas» e o «cinematógrafo» ainda perdiam para o «football» na cidade de São Paulo³³⁶. O primeiro motivo de acolhimento do esporte pelo Estado tinha a ver com o altíssimo número de cidadãos envolvidos com a prática esportiva. Mas, a atração do Estado pela utilização do esporte como recurso de gestão do ócio da população devia-se, acima de tudo, ao elevadíssimo número de fins a ocupar as arquibancadas da subjetividade durante às experiências esportivas. No relatório feito pelo Ministério da Educação a respeito da I Conferência Americana de Comissões Nacionais de Cooperação Intelectual realizada em Santiago do Chile em 1939, não faltam fins atribuído à prática esportiva. Fins de ordem higiênica, «saúde»³³⁷, fins de ordem psíquica, «o caráter», fins de ordem estética, «a beleza» e fins de ordem social, «a recreação». Ao contrário do que alguns tendiam a supor apressadamente, o esporte não visava, pois, «somente o corpo», mas, sobretudo, o «espírito»³³⁸, isto é, a «formação da personalidade integral do homem», servido ao Estado como um enorme reservatório disciplinar. França, Suíça, Suécia, exemplos perfeitos de países onde as populações possuíam concomitantemente uma «vida intelectual intensíssima» e uma enorme entrega «às práticas desportivas», porque «mais de 50% das

³³³ BRAGA, Mário. Desporto e cultura, **Revista Vértice**, 1955, p.97.

³³⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1933.

³³⁵ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.119.

³³⁶ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.91.

³³⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1939.

³³⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1938.

populações desses países fazem desporto e vida ao ar livre», o que servia de «prova» contra os que pretendiam traçar uma linha divisória entre esporte e desenvolvimento da cultura e que não viam como o esporte constituía uma «tentativa séria para elevar o nível intelectual de um povo». Nesse sentido, a «escola» e o «ginásio» deviam «constituir-se ao mesmo tempo e lado a lado»³³⁹, sobretudo porque os esportes podiam preencher «as escassas horas de permanência escolar diária»³⁴⁰, evitando que os alunos perdessem «tudo o quanto a escola lhe deu de mais benéfico e moralizador» logo «ao primeiro contacto com a família». Daí que a educação só seria «relevante quando realizada integralmente em todos os ambientes em que as crianças vivam», pois a «moral» devia estar «difundida» em todas as «actividades escolares» e «em toda a vida social dos alunos». Juntando o ambiente escolar e os ambientes extraescolares, a moralização global da vida ultrapassava largamente a «moralidade adquirida no período escolar». Tarefa de difusão «longa», mas não «impossível», tarefa que fomentaria a criação e a popularização de «pequenas colectividades honestas» cujo maior benefício radicava no afastamento das crianças e dos jovens de tudo e de todos que os conduzissem ao «caminho do crime». O esporte era, pois, o lugar de desmanche das peças da vida bandida. A partir da mobilização dele, as autoridades esperavam que os cidadãos que tinham deixado a escola por breve período ou definitivamente continuassem a viver, no entanto, uma vida «dentro dos limites de moralidade»³⁴¹. Por essas e por outras razões, não é difícil entender o porquê do interesse do Estado pelo esporte não ter cessado de se expandir. E a tal ponto que o ministro da educação, Gustavo Capanema, sem demora recebeu das mãos de João Lyra Filho em 1948 o título de «primeiro Ministro dos Desportos»³⁴².

Portanto, as autoridades brasileiras ligadas à formação de práticas de educação informal desfaziam-se em entusiasmo diante das potencialidades de regulação da conduta dos cidadãos intrínsecas ao esporte. Entretanto, o esporte só oferecia-se como meio de formação de bons hábitos se submetido a um conjunto de regras específicas. A primeira delas: a total separação entre a prática esportiva e as preocupações à volta da vitória feita em prol da afirmação de a nervura do esporte se encontrar no próprio ato de «tomar parte», pois apenas a ênfase na participação em detrimento à vitória deixava claro que a base do esporte não era o «resultado», e sim «o homem», isto é, o modo como ele se «comporta», a sua «atitude física» e «mental», chegando alguns ao ponto de afirmar que não era a «proeza» que tornava «grande

³³⁹ BRAGA, Mário. Desporto e cultura, **Revista Vértice**, 1955, p.97.

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ ALCOFORADO, Maia. **A Corografia e o Desporto**. Lisboa: Edição do Atlético Sport Clube, p.29.

³⁴² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 1, 1948.

um atleta», mas «a derrota»³⁴³, e que o maior destaque deveria estar endereçado ao «atleta que perde a sorrir» do que aos que transformam a vitória em um fim em si. Portanto, não era o esporte em si o que atiçava o entusiasmo das autoridades, mas o «desporto racionalizado»³⁴⁴. Racionalização cujo sucesso dependia precisamente da transformação da «capacidade educável média do praticante». Isso queria dizer: dependia da modificação da imagem ideal do praticante entendido como o que ambiciona à profissionalização em favor daquele que se dispõe à compreensão dos «deveres e obrigações a que obriga a prática do desporto»³⁴⁵.

Mas a maximização da capacidade educável passava, idem, pela disponibilidade de abdicar da «idolatria da camisola ou do clube» em nome do deslocamento do praticante de esporte em direção à atenção aos «benefícios físicos e intelectuais» inerentes ao evento esportivo. No lugar da mesquinha preocupação com a oscilação do placar do jogo e com o resultado final do campeonato, o participante podia e devia aproveitar o esporte como ocasião ideal para «desenvolver a camaradagem», a «amizade», a «solidariedade», «entre os indivíduos e entre os povos»³⁴⁶. Ao que tudo indica, as autoridades responsáveis pela reformulação do rosto do esporte investiram tanto na recusa do modelo profissionalizante quanto do espectador embasbacado pelo que vê, com se o praticante ideal fosse sendo situado a meio caminho entre a arquibancada e o gramado dos grandes estádios de futebol, como se o lugar do praticante ideal fosse apenas nas várzeas. Uma vez contrabalançada a competição pela conscientização de as atividades esportivas não se limitarem a ter «um fim em si»³⁴⁷, devendo necessariamente «integrar-se nas finalidades gerais da vida», a atividade desportiva «disciplinada»³⁴⁸ perdia o que lhe restava de «feição cruel e desumana». Exatamente o propósito das «sociedades de ginástica» que, contando com inúmeras atividades, desde o futebol até a dança, pretendiam «habituar seus membros a um domínio intensivo e disciplinado do seu próprio corpo»³⁴⁹. Se o esporte era umas das «principais técnicas de lazer»³⁵⁰, era porque:

êle canaliza os instintos de combate para atividade inofensivas [...] leva ao hábito de submeter-se a regras severas de comportamento. Como a arte, o esporte é fator de equilíbrio para o corpo e para a alma.³⁵¹

³⁴³ BRAGA, Mário. Desporto e cultura, **Revista Vértice**, 1955, p.100.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ VIANA, Jaime. Os intelectuais e o desporto, **Revista Vértice**, 1955, p.170.

³⁴⁶ Idem.

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Idem.

³⁴⁹ ESPINHEIRA, Ariosto. **Arte popular e educação**, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p.101.

³⁵⁰ VIANA, Jaime. Os intelectuais e o desporto, **Revista Vértice**, 1955, p.171.

³⁵¹ Idem.

O operador da mutação do modo de ser do praticante de esporte passava, pois, pelo combate aos «grandes astros do desporto», já que o poder de fascinação produzido pelas suas «proezas» levava o público a esquecer-se de «que a mais intensa emoção que a competição dá», só dá «a quem a pratica». Isso demonstra como as autoridades que refletiram sobre as atividades esportivas tiveram profunda consciência do efeito de rarefação do acesso aos esportes que se seguiria à hipostasiação da imagem do esportista como ser excepcional. A tal ponto era central a recusa da idealização dos esportistas que o critério adotado por muitas autoridades na diferenciação entre esportes deixou de se basear nas regras dos respectivos esportes e nos materiais mobilizados, cabendo a distinção entre os esportes ao tipo de endereçamento dos praticantes às atividades em causa. Algumas autoridades sequer falavam da diferença entre futebol e basquetebol, entre natação e esgrima, passando a distinguir entre desporto e «desporto-espetáculo»³⁵². Ainda que o esporte racionalizado estivesse em vias de perder espaço para a estilização em jeito de espetáculo, as práticas esportivas não poderiam ser condenadas «em si». Sendo sociologicamente justo com elas, cumpria julgá-las tão somente a partir do «uso que dele se faz»³⁵³, porque «em si», claro devia estar, os «desportos nunca são maus». Quando muito, os cidadãos e as coletividades era que podiam «praticá-los mal», «desviá-los da sua verdadeira finalidade». O maior inimigo do esporte era, pois, apenas «o próprio desporto... mal orientado»³⁵⁴. Do ponto de vista dos efeitos sobre a regulação da conduta, a diferença entre futebol, natação, esgrima, etc., era mínimo, como também o era a diferença entre os esportes e o cinema. Portanto, vemos como o ócio era *antropologicamente* tão fundamental à constituição do homem quanto o era o trabalho. Desse modo, talvez vá ficando mais claro como a construção da sociedade do trabalho no Brasil e de uma «cidadania regulada» foi inseparável de práticas estatais e não estatais de colonização do ócio³⁵⁵. Enquanto a esquerda brasileira e portuguesa batiam na tecla da limitação da jornada de trabalho como passo primeiro para a emancipação da classe trabalhadora, os Estados e outras autoridades já vinham elaborando mil estratégias para a conformação dos cidadãos por meio de atividades lúdicas de lazer. Do ponto de vista do Estado, o ócio deveria passar a ser uma forma de ocupação popular e não mais uma exclusividade ligada aos antigos privilégios da aristocracia. Como a própria construção latina da palavra indica, a ocupação nos negócios

³⁵² VIANA, Jaime. Os intelectuais e o desporto, **Revista Vértice**, 1955, p.173.

³⁵³ Idem.

³⁵⁴ BRAGA, Mário. Desporto e cultura, **Revista Vértice**, 1955, p.101.

³⁵⁵ CARDOSO, Adalberto. **A construção da sociedade do trabalho no Brasil**: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades, 2010.

públicos (*nec otium*) derivava do ócio, sendo o cuidado de si nas horas de ócio a condição para o ingresso no mundo público. No caso da população em geral, também o ócio foi montado tendo em vista a participação deles nas diferentes esferas públicas, com a diferença de os antigos usarem o ócio na preparação de si para o governo dos outros, enquanto a população foi convocada a se valer do ócio para internalizar formas de governo de si ajustadas às expectativas das autoridades. Enfim, o ócio foi pensando como algo muito mais fundamental do que o tempo restante após o trabalho no qual o cidadão poderia e deveria recuperar as forças para o dia de amanhã.

UNIVERSIDADE POPULAR INVISÍVEL E A FORMAÇÃO DO CIDADÃO-ESPECTADOR

Por conta dos incontáveis benefícios políticos das práticas de colonização do ócio, os riscos do cinema ao desenvolvimento do aluno-espectador marchavam ombro a ombro com o avanço da oferta de cinema ao *cidadão-espectador*. E isso porque as autoridades brasileiras e portuguesas não se interessavam apenas pela formação do aluno-espectador, mas sobretudo pela estruturação da conduta do cidadão-espectador no período pós-revolucionário da década de 1930. A maior ambição de Salazar e de Getúlio não apontava mais em direção à soldados-cidadãos reunidos em um *exército nacional*, mas à cidadãos-espectadores irmanados em um *povo nacional*. Por essas razões, um vasto leque de autoridades ligadas ao Estado nunca deixou de ver no cinema uma ferramenta de educação informal que poderia e deveria se estender muito além do alunado que se encontrava encerrado entre os muros da escola. Sendo muito mais do que um dispositivo pedagógico capaz de otimizar a eficiência das rotinas escolares, o cinema não poderia aspirar a uma relação *monogâmica* com a instituição escolar. Antes da seleta cúpula dos intelectuais das respectivas nações tomar o partido do cinema como fenômeno artístico e apesar da antipatia de certos pedagogos pelo cinema escolar, os políticos apostaram na força educativa informal do cinema e fizeram dele algo indiscutivelmente maior que uma simples nota de rodapé na história das práticas educativas formais. Para ser breve: foi a preocupação dos Estados com o governo da população pobre que fez com que o cinema continuasse a funcionar a contento em outras esferas sociais em progressiva emancipação em relação ao território educativo formal tendo em vista a formação de um espectador-cidadão que poderia e deveria internalizar regras de conduta de maneira consciente e prazerosa. Entre as instituições a substituir o olhar do patrão e o cassetete policial pelo lazer disciplinado, o cinema desempenhou, pois, papel central e irrevogável como

instrumento de racionalização das horas e dos meses de ócio nos quais os cidadãos se viam desligados dos deveres da família e das obrigações do trabalho. Os dirigentes das respectivas nações não ignoravam o fato de que somente por intermédio da educação «a massa se faz povo»³⁵⁶. Nesse sentido, a realização do sonho de uma nação santamente pacificada e globalmente governada dependia da multiplicação de instituições de «assistência» e de «educação» que elevassem «as massas populares à cultura»³⁵⁷. Nos dois países, a emergência de um povo nacional passava pela criação e disseminação de fábricas espirituais e oficinas da alma onde nada nem ninguém escapasse à racionalidade formulada pelos Estados. Eis o caminho proposto por Salazar no discurso dirigido à Associação Escolar Vanguarda a ser seguido pelo Estado português:

Os estudantes estão aqui; e os vossos professores onde estão? Onde está a escola, a sagrada oficina das almas, sobretudo a Universidade, a fábrica espiritual portuguesa, que há-de educar os homens para governar e ser governados, e fazer a própria ciência do Governo, para maior glória e progresso da Nação? Onde está?³⁵⁸

No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (1928), Roquette Pinto remexia-se diante da pergunta: «onde está o professor», onde está aquele que «renuncia ao mando», a fim de «exercitar-se no conselho»³⁵⁹? E, como sempre acontecia nesses momentos, as autoridades brasileiras evocavam, aqui e ali, a figura de Rui Barbosa. Já nos idos do Império, Rui Barbosa aduzia: sob o terreno da educação, «conservadores» e «liberais», podem reunir-se em «terreno neutro». A empolgação em torno do imperativo de educação da massa de analfabetos, «peso mórto para o progresso da Nação»³⁶⁰, ia se tornando, pois, categórica. Acontecia que o desejo dos revolucionários de 1930 de levar a todo o país a educação teria enorme dificuldade de ganhar palpabilidade em país de «baixo nível cultural e econômico» e «com grandes densidades demográficas». Como educar um país com uma população de 26.770.200 de analfabetos de todas as idades? Uma coisa era certa: a educação em massa era extremamente «pesada ao Estado». Bastava a verificação da grandiosidade da construção do Liceu industrial em Manaus. De área normal, o terreno atingia 25.649 metros quadrados. De área construída, 5.887. O edifício contava com salas de aula, salas de desenho, oficinas, gabinete médico e dentário, gabinete de física, química e história natural, museu tecnológico,

³⁵⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1935.

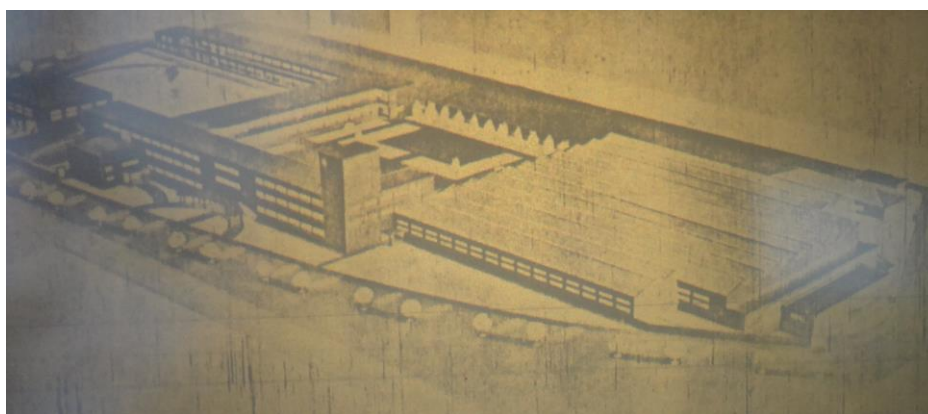
³⁵⁷ ANTT. Princípios fundamentais da revolução política. Discurso na Sala do Conselho de Estado, 30 de Julho, 1930. Discursos, Vol. I, pg. 73.

³⁵⁸ Idem, 1935.

³⁵⁹ PINTO, Roquete. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 03 de março de 1928.

³⁶⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 20, 1933.

sala dos professores, depósitos de artefatos e almoxarifado, auditório, refeitório, biblioteca, dormitório, enfermaria, quarto de vigilante, campos de desportos, instalação sanitária, residência do diretor e do porteiro, tudo isso para atender 7.000 alunos por ano³⁶¹. Como veremos mais a frente, em Portugal, o Cinema Ambulante, em menos de 5 meses e contando apenas com um projetor, um motorista e um operador chegava a cifra de 259.950 espectadores. Comparada a educação informal, a educação formal assustava os cofres do governo³⁶²:



É claro que se poderia contra-argumentar alegando que as aprendizagens internalizadas pelo contato com o cinema nada tinham a ver com as que se desenrolavam no interior de uma escola técnica. Surpreso ficará o leitor ao descobrir que as escolas técnicas defendiam que a educação constituía o alvo privilegiado dos projetos educativos em geral, faraônicos ou módicos, muito mais do que a aprendizagem de uma competência técnica específica, como vimos, aliás, acima. Nesse sentido, lembravam que o grande escorregão das «Escolas de Aprendizes Artífices»³⁶³ teria sido a baixíssima atenção dada à utilização das «práticas dos officios»³⁶⁴ como recurso de altíssimo «valor educativo», fruto da cegueira da época relativa aos «princípios da pedagogia moderna», sem os quais a transformação das atividades sociais em plataformas educativas votadas ao «alevantamento do nível intelectual e moral» não poderia ter efetividade na ordem das coisas³⁶⁵. De modo que não deveria ser o «sistema de encomendas»³⁶⁶, com seus fins comerciais, o organizador das rotinas das escolas técnicas, e sim o grau de educabilidade dos envolvidos com as experiências ali em andamento.

³⁶¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1938.

³⁶² Idem.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Idem.

O que na virada do século XIX não passava de presságio de alguns educadores pioneiros meio amalucados ganhava ares de consenso na década de 1930, não obstante significativas inflexões. A principal delas: a partir da Era Vargas, explodia o reconhecimento da inviabilidade da educação em massa via escolarização formal, muito embora a defesa da educação informal ainda tivesse de ser temperada pela promessa de a universalização do acesso à escola se tornar realidade quando a «situação financeira» do país permitisse «maior expansão educativa»³⁶⁷. O ponto-chave é notar que a confirmação da inexequibilidade da oferta de escolarização formal a curto prazo para todos os cidadãos, visto que a ideia de cobrir todo o território brasileiro utilizando um único instrumento educativo havia se convertido em sinônimo de querer «transportar para um copo de água toda a vastidão do oceano»³⁶⁸, não redundou na saída de cena do gesto educativo. Foi no exato momento em que o Estado decretou o adiamento da escolarização formal que pôs em funcionamento miríades de instrumentos educativos *informais* e *extra-escolares* em prol da unificação do país. A escola formal era incapaz de abarcar a todos. Esta era a afirmação central. Mas essa constatação de impotência imediatamente se desdobrava na reivindicação de mais poder aos instrumentos de educação informal. Dito de modo simples, o reconhecimento da impotência de amplificação do raio de ação das escolas formais foi o disparador do processo de dispersão do ato educativo informal.

Rui Barbosa: patrono da educação. Uma vez legitimada e circulada as virtudes do princípio de educação informal, os educadores não apenas aludiam vagamente aos projetos educativos de Rui Barbosa. Doravante, a citação do educador brasileiro fazia-se incontornável. Paradoxalmente, por nunca ter sido professor em escola formal, diga-se novamente. O maior educador brasileiro desconhecia o quadro-negro. Com efeito, segundo Lourenço Filho, desde o século XIX, um ou dois homens com olhos e pés no futuro, a exemplo de Rui Barbosa, anteviram a necessidade de criação de um «lastro comum», tanto de «pensamento» quanto de «sentimento», a fundar as bases da brasilidade do povo³⁶⁹. Para provar a vidência desses grandes homens que, a despeito de não serem professores eram educadores, Lourenço recuava até 1806, ano em que Von Humboldt afirmara de maneira ditirâmbica no momento da formulação do ensino na Prússia: «o que havemos de pôr dentro

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.18.

do Estado, devemos pôr, antes, dentro da escola»³⁷⁰. Ponto importante. O que Lourenço tencionava recuperar em terras e tempos tão afastados era a aposta política de o aumento da força da nação lograr-se tão somente se a escola deixasse de depender do Estado, pois era o Estado que deveria depender da escola, nunca sendo a maquinaria escolar em uma nação forte mera instituição entre outras acoplada de maneira superveniente ao aparelho do Estado. Eis o projeto em causa: levar a efeito a mais completa identificação entre o destino da vida nacional e o da vida escolar. Ainda mais notável. De Humboldt, passando por Rui Barbosa, até Lourenço Filho, sucessivos processos de emancipação do gesto educativo: emancipação da escola diante do Estado, emancipação da educação diante da escola.

É nesse contexto que se situa o cinema. Mas também a psicologia. Ambos empenhados na fabricação de técnicas, vocabulários e imagens orientados no sentido de governo da população. Nesse sentido, o cinema e a psicanálise têm muito mais em comum do que simplesmente a mesma data de nascimento: 1895. Da perspectiva das técnicas de governo extraescolar, Freud e Lumière são gêmeos não univitelinos. Aqui, penso não forçar a aproximação. A legitimação social do invento de Lumière costumava passar pela referenciação à força do cinema no ajustamento das relações sociais episodicamente antagônicas. Do mesmo modo, amiudadas vezes o cartão-de-visita da psicanálise descrevia a ela como a «ciência das relações entre os indivíduos» cuja destreza radicava na mitigação antecipada da violência escondida nas relações do presente³⁷¹, como se toda a relação intersubjetiva assimétrica carregasse consigo a promessa de uma punhalada nas costas das autoridades:

Freud sustenta que há em nós uma dupla natureza: a do adulto que regula sua conduta e seus pensamentos pelas exigências sociais e a infantil que uma fiscalização severa reduz ao silêncio mas que está sempre pronta a tomar sua revanche num momento determinado.³⁷²

É curioso notar como o momento em que as autoridades psi diziam e rediziam que a descentralização constituía os sujeitos era também o momento de maior unificação da vida social. Nesse contexto de harmonização dos conflitos sociais, a educação figurava, pois, a título de importante aliada na consecução de medidas direcionadas à pacificação das discórdias nacionais, se bem que a utilização de medidas excepcionais nunca tivesse deixado

³⁷⁰ Idem, p.19.

³⁷¹ JUNIOR, Onofre de Arruda Penteadó. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo: edição do autor, 1949, p.7.

³⁷² SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.45.

de ser acionadas quando «necessárias à manutenção da ordem»³⁷³. Década após década, a educação, alçada à função de formidável vetora de unificação da «unidade brasileira»³⁷⁴, unidade recém-saída de uma revolução que não podia abrigar «ódios» nem «intuitos de vingança»³⁷⁵, ia se convertendo em parte fulcral dos projetos de apagamento das clivagens nacionais. Enquanto a psicanálise batia-se com o problema da consolidação do seu estatuto de ciência, buscando desesperadamente reger-se pelos critérios de neutralidade científica que a mantivesse à distância das disciplinas vocacionadas à formulação de códigos de moral, único modo de provar ser uma ciência amoral, porque a «moral diz o que deve ser», «não o que é»³⁷⁶, o cinema convertia-se cada vez mais em braço educativo do Estado.

Desde o decreto da reforma de Fernando de Azevedo³⁷⁷, ficava cada vez mais evidente a utilização do cinema como «instrumento de educação». Algo totalmente diferente das expectativas da Sociedade Recreativa Cinematographica existente no Brasil da década de 1920, onde o foco dos aprendizados incidia no acolhimento de cidadãos com «disposições artísticas»³⁷⁸, já que o Estado não tinha a intenção de produzir artistas com a mobilização do cinema, mas cidadãos-espectadores. Não eram de pouca monta as expectativas do Estado no processo de instrumentalização do cinema, não obstante não se tratasse do fomento de diretores de cinema. A divulgação do cinema deveria ter um papel «verdadeiramente essencial»³⁷⁹, particularmente na formação da coesão entre cidadãos e na aproximação dos mais variados «núcleos humanos dispersos no território vasto da República» pela «visão incisiva dos fatos»³⁸⁰, sofisticando o espraiamento dos ideais reguladores mal e mal transmitidos pelo sistema de ráiodifusão presidido pelo Ministério da Aviação³⁸¹.

Mais ou menos como a aviação, graças a quem o mundo ia ficando «cada vez menor»³⁸² e o gosto pela viagem, «gosto moderno», cada vez maior, o cinema poderia e deveria zarpar em direção aos mais variados territórios sociais por educar. Com os aviões, as

³⁷³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/expresidentes/getuliovargas/discursos1/1933/09.1.pdf/download>

³⁷⁴ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

³⁷⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>

³⁷⁶ JUNIOR, Onofre de Arruda Penteado. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo: edição do autor, 1949, p.10.

³⁷⁷ n. 2.940, de 22 de dezembro de 1928, cujos artigos 633 a 635 foram dedicados ao cinema.

³⁷⁸ Cinemateca brasileira. Sociedade Recreativa Cinematographica, 1920.

³⁷⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

³⁸⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/view>

³⁸¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1936.

³⁸² SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.118.

ferrovias, os «correios» e os «telégrafos»³⁸³, findava-se o «antagonismo entre Norte e Sul»³⁸⁴. Com a educação formal e informal abriam-se vias de contato inéditas para a efetivação da comunhão entre patrões e empregados, entre pais e filhos, entre alunos e professores. Complementavam-se, ambas: encurtando distâncias. Logo, «rádio» e «cinema», haviam de «acelerar o milagre da redenção do Brasil» que só se efetivaria pela «Educação»³⁸⁵. Na VI conferência nacional de educação realizada em 1934, ficava claro como água o papel do cinema como fábrica simbólica de consensos nacionais: o cinema «civiliza», «aproxima», «humaniza»³⁸⁶, como se a unidade nacional, obstruída pelas veias que saltavam do tecido social, pudesse ser definitivamente recosturada por «Laços de Fita»³⁸⁷, como se o cinema pudesse consumir com mais êxito a tarefa iniciada em 1922 pelas transmissões de rádio, o primeiro meio de «solidarizar os indivíduos»³⁸⁸, «ligando-os por fios», tanto mais eficientes quanto «invisíveis» e «indestrutíveis». Com suas redes de rádios e cinema, a educação informal poderia e deveria passar a desempenhar no plano cognitivo o mesmo papel unificador que a ampliação da rede ferroviária no plano físico³⁸⁹ – em 1933, contabilizava-se 6.800 km de ferrovias construídas³⁹⁰. De todo modo, vê-se como a queda dos binarismos – direita/esquerda, norte/sul, patrão/empregado, dentro/fora – não se fazia, pois, em nome da tripartição do duplo, e sim tendo em vista a radicalização de processos de unificação das múltiplas esferas sociais que compunham o tecido da nação – gesto sem par na história da política brasileira, dada a «sua amplitude e profundidade»³⁹¹. Portanto, não devemos estranhar demasiado que quem se encontrasse fora do escopo da educação formal ou informal equivalia a estar não apenas privado da categoria de cidadão. Era bárbaro. Pois os limites da educação, cada vez mais expandidos pelos processos de informalização da educação, correspondiam aos «limites do mundo civilizado»³⁹².

Ferrovias ou aviões: nada disso se prestava à educação da população pobre. Por isso, muito mais do que viagens, recurso totalmente inacessível à população pobre a quem se endereçava a educação informal, o cinema intervinha como encurtador de distâncias. E o mais

³⁸³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.7.pdf/download>

³⁸⁴ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/03.pdf/download>.

³⁸⁵ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.57.

³⁸⁶ Idem, p.58.

³⁸⁷ Idem, p.62.

³⁸⁸ Idem, p.77.

³⁸⁹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/03.pdf/download>.

³⁹⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.12.pdf/download>

³⁹¹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>

³⁹² FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.90.

importante: o fazia sem o deslocamento dos indivíduos dos seus respectivos lugares de origem. Recorrendo aos ditos de Paulo Morand, alguém cuja posse de uma visão cinematográfica ímpar da realidade causava admiração a todos, Venâncio Filho elencava modos distintos de viagens sedentarizadas: viaja-se pelo «livro», pela «revista ilustrada», mas, sobretudo, viaja-se pelo «cinema», «sem perigos ou incômodos»³⁹³. E concluía a favor do cinematógrafo: «nenhuma viagem» era «tão bela como a que se sonha», dispensando os «recursos para empreendê-la»³⁹⁴. Quilômetros e quilômetros de celuloide de cinema agiriam como meio de ofertar viagens sedentarizadas à população pobre a ser educada na falta de escolas formais. Quer dizer, o advento da imagem em movimento foi contemporâneo da fixação do cidadão-espectador. Na perspectiva dos Estados, o sonho provocado pelo contato com o cinema ainda não era visto como entrave para a cognição, mas princípio de expansão das fronteiras entre as quais o sonhador se encontra encerrado. Estamos a ver de que modo o cinema tinha papel fundamental a desempenhar na reconfiguração da política nacional. Em termos práticos, bastaria que cada município do Brasil contribuísse com um filme que contivesse o registro da atividade mais importante da região³⁹⁵: indústrias de Petrópolis de Friburgo, gado em Cantagalo, café nortista, sal de Cabo Frio, frutas de Nova Iguaçu, o fulcro jazia na junção dos fragmentos da nação pelo cinema, sem sombra de dúvida, «a maior arma de propaganda da paz imaginável»³⁹⁶, já que a pacificação, nesse caso, abdicava da mobilização da força física direta, contando apenas com o «conhecimento recíproco que importaria a todos os povos». Depois dos municípios, a mesma solicitação de reunião do conhecimento sobre cada região em imagens dirigir-se-ia a cada país, com a única diferença de o projeto ficar não mais sob o comando do presidente do Brasil, mas sob a tutela do Instituto Internacional de Cinema Educativo, em Roma³⁹⁷. Mal sabiam as autoridades de então que a ânsia pela devolução de uma imagem de mundo unitária rearranjada em forma de cinema aos cidadãos-espectadores ganharia realidade, se bem que sua sede não se localizaria em Roma, e sim na cidade de Los Angeles. Portanto, o maior benefício político e econômico que se esperava do derramamento da oferta cinematográfica devia-se ao fato de o cinema dirigir-se a todos, mesmo aos analfabetos. Segundo Roquete Pinto, tanto o cinema quanto o

³⁹³ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.118.

³⁹⁴ Idem, p.120.

³⁹⁵ Idem, p.56.

³⁹⁶ Idem, p.64.

³⁹⁷ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.64.

rádio, seriam «escolas dos que não tem escola»³⁹⁸. A ideia do cinema como «livro aberto às multidões», remontava aos dizeres de Afrânio Peixoto em 1929, alguém que acreditava que:

pelo cinema os homens podem se comunicar, sem que saibam ler... Basta que vejam [...]. Portanto, sem ênfase, o cinema pode e deve ser a pedagogia dos iletrados [...]. Todos os meios de comunicação humana à distância se faziam pelo alfabeto, o que exigia preliminarmente a instrução, a educação literária, ainda que rudimentar.³⁹⁹

A retina dos governos não se impressionava pelas qualidades estética do cinema, mas pela sua capacidade de difusão. Em 25 de abril de 1934, cinco anos depois de Afrânio, era a vez de Getúlio Vargas proferir um discurso aos cinematografistas brasileiros no qual abordava as relações entre cinema e educação, nomeadamente a importância delas em um país onde as orientações do jornalismo, entendido como «o exercício de um sacerdócio»⁴⁰⁰, ficavam sem efeito, dado o baixíssimo grau de alfabetização do povo:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola⁴⁰¹.

Em suma, o primeiro benefício dessa nova ferramenta de gestão política era tributário da vastidão do território brasileiro. O cinema era um meio economicamente rentável para alcançar a galope os objetivos políticos análogos àqueles almejados pela escolarização, sem que houvesse o altíssimo custo envolvido na mobilização dos contingentes escolares, dando continuidade e aprimorando os processos educativos que vinham sendo realizados pelo rádio, do qual se esperava a formação do homem em «poucos minutos»⁴⁰². Comparando os gastos de produção e conservação das latas de filmes com o investimento no corpo docente brasileiro, Ulisses Freire chegava a certeza da vantagem política de adoção do cinema em 1933:

É evidente que uma vez adotado o cinema como fator pedagógico, teria o Estado que arcar com enormes despesas. Mas os resultados compensariam, de sobra, os sacrifícios do erário. Com a sua propagação poderia até ser reduzido o número de professores [...] quanto custa ao Estado o ensino pelo

³⁹⁸ Cinemateca do MAM. O Instituto Nacional de Cinema Educativo por Adalberto Mário Ribeiro, **Imprensa Nacional**, Rio de Janeiro, 1944, p.4.

³⁹⁹ Idem, p.5.

⁴⁰⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/07.pdf/view>

⁴⁰¹ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/view>

⁴⁰² SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.80.

verbalismo? Pelo menos o triplo do que poderia custar se fosse observado um sistema mais racional de divulgação de conhecimentos.⁴⁰³

No momento em que Jonathas Serrano inaugurava a I Exposição de Cinematografia Educativa no Rio de Janeiro em 1929, propondo a criação de um curso de «corografia do Brasil»⁴⁰⁴, do qual sairiam 20 ou 22 películas destinadas a percorrer todo o Brasil, Afrânio Peixoto sonhava com o aparecimento de escolas-galpão mais eficientes do que os «bibli-aviões» ou os «caminhões bibliotecas»⁴⁰⁵, escolas responsáveis pela:

impregnação da alma dos milhares de adultos e crianças que veriam, por todos os recantos do Brasil, passarem e repassarem [...] fitas-lições, instruturas e educadores de um povo. A lição curta, divertida, graciosa [...] Depois de saber ler, saber contar, aprender geografia, ciências, línguas mortas e vivas, medicina, engenharia, tudo, tudo [...] Onde haja um galpão, estará uma escola⁴⁰⁶.

Menos dispendioso, os efeitos da educação pelo cinema deveriam ser, no entanto, mais duradouros, funcionando como instrumento de educação extraescolar para a população pobre e adulta como o brinquedo funcionava para a criança como meio de educação pré-escolar. Tal como os brinquedos constituíam um dos elementos «de controle mais eficazes na fase pré-escolar»⁴⁰⁷, visto que a brincadeira infantil se fazia central na «formação de hábitos de ação e pensamento», o cinema poderia e deveria servir de incentivo para a livre adesão aos processos de autoeducação proporcionados pelas experiências lúdicas cinematográficas fora das escolas. Pós ou extraescolar, para os ex-frequentedores da escola formal e para os que lá nunca pisaram, o cinema refletia o interesse do Estado de que muitos dos interesses «que os brinquedos despertam na infância»⁴⁰⁸ pudessem ser, «mais tarde», reintroduzidos na rotina do povo, especialmente nos momentos de ócio da população em processo de des-escolarização formal. Nesse sentido, o cinema representava uma revolução na estrutura da educação informal tão formidável quanto fora a passagem das «taboinhas encerradas»⁴⁰⁹ e das «pequenas loucas individuais» na antiguidade para o quadro negro na modernidade. Parte do novo «aparelhamento educador», o cinema contribuiria, assim, na árdua tarefa de maximização das potencialidades de uma instrução formal excessivamente «lacunosa», e, nesse sentido, falha, porque incapaz de proporcionar aos cidadãos, sobretudo aos iletrados, «o

⁴⁰³ SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema**: o cinema educativo de canuto mendes (1922-1931). São Paulo: Annablume, 2003, p.92.

⁴⁰⁴ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.56.

⁴⁰⁵ Idem, p.151.

⁴⁰⁶ Idem, p.54-55.

⁴⁰⁷ Idem, p.20.

⁴⁰⁸ Idem, p.21.

⁴⁰⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 24, 1945.

instinto da ação no meio social em que vive», falha que decorria da falta de destreza da instrução formal em desdobrar-se em «diferentes tipos de ensino», afinados com a região, o grau de instrução, e com variantes outras. Fosse onde fosse, até mesmo em um galpão, a educação, via cinema, ganharia realidade.

Educar, circular cinema e povoar a terra com sementes de educação: os cafundós, os rincões e as espeluncas. Nestes locais, sem o elemento adicional da educação, o projeto de povoação da terra, outro modo de designar o projeto de formação de uma identidade nacional, quando não totalmente fracassado, certamente redundava incompleto, na medida em que o povoamento não era apenas o mesmo que a acumulação de «elementos humanos em determinada região»⁴¹⁰, sendo imprescindível e em igual medida, «prender o homem ao solo», pondo fim ao «povo-poeira»⁴¹¹ e ao zé-povinho resistente à sedentarização. Imbuídas da certeza da «profunda diferença entre ensinar a ler e educar»⁴¹², todas as grandes nações vinham investindo pesado em diversos setores sociais para a «educação do povo», entendida, ali, no sentido amplo: educação física, moral, eugênica, cívica, industrial, entre outras, na esperança de o conjunto da população pobre, regulando-se de acordo com o plano de desenvolvimento da juventude rural, desenvolvido em 1952, pautasse a própria conduta na base dos «4-S», «Saber, Sentir, Saúde, Servir»⁴¹³, e se tornasse, em alguma medida, semelhante ao personagem Teodoro, o protagonista do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, cujo retorno ao local de onde partira não encontra outra motivação a não ser o amor à terra: independente da consecução da meta específica do projeto de formação de uma identidade nacional, o desenvolvimento da educação informal foi sendo considerado como «caso de salvação pública», revelando o lugar central adquirido pelas práticas informais no reajuste do rumo da nação. A 09 de março de 1935, ao pronunciar-se sobre as imbricações entre educação e cinema, o deputado João Duarte de Oliveira realçava a inclusão do cinema na agenda de preocupações políticas portuguesas. A primeira parte do seu discurso – uma resposta ao projeto do deputado Sr. Araujo Correia, que defendia a adoção do cinema como ferramenta pedagógica –, aproxima-se muito da argumentação varguista:

No trabalho do engenheiro Sr. Araujo Correia, a cujas intenções progressivas se deve prestar justiça, encontrasse o germe de uma organização de cultura post-escolar, que a nação carece como elemento complementar da educação do povo. Essa organização [...] utilizará, não apenas as emissões radiofônicas, mas as projeções luminosas fixas, a

⁴¹⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/02.pdf/download>.

⁴¹¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 22, 1933.

⁴¹² Idem.

⁴¹³ DIDONET, Humberto. *Associativismo*. São Paulo: SESI, 1963, p.16.

cinematografia e a fonocinematografia [...] destinadas a estabelecer, por itinerância, o contato entre os núcleos rurais e o livro⁴¹⁴

E conclui indo ainda mais longe que Vergas na pedagogização do cinema

Façamos nós o mesmo. Esgotemos todas os nossos recursos para ensinar metade da nação a ler. Quando o tivermos conseguido será sempre tempo de criar no País a Universidade popular invisível, vasta organização [...] post-escolar, acompanhada ou não de outros instrumentos culturais.⁴¹⁵

Universidade Popular Invisível, ou «escola de adultos», o importante residia na ampliação das estratégias de educação da população pobre via cinema que já se encontrava em curso nos países desenvolvidos e marcados pelo adiantamento em relação aos países culturalmente atrasados que contavam apenas com «o desenvolvimento do fresco nos monumentos públicos» para a educação da massa «ainda analfabeta na sua maioria»⁴¹⁶. Foi pelas mãos dos políticos interessados no governo da população pobre por intermédio de políticas culturais geradoras de ganhos políticos a um baixíssimo custo para o Estado que o cinema foi se tornando a arte de massas por excelência – missão ainda há pouco confiada ao teatro:

A sua antiga realeza de influência universal [...] o seu antigo poder de contribuir para a formação mental e intelectual dos povos, limitou-se. Ao cinema [...] cabe hoje a grave responsabilidade dessa formação.⁴¹⁷

A bem dizer, o repisado conceito de arte de massas é bastante equivocado para a descrição do fenómeno ali em causa, pois esconde o fato de o espraiamento do cinema não ter tido início nas iniciativas das classes artísticas já consagradas. Por isso, apropriado seria dizer *cinema-de-massas*. Mais à frente, no capítulo dedicado ao surgimento do cinema artístico, voltaremos à questão.

O apoio ao cinema não devia ser tomado por aprovação da experiência cinematográfica em bloco. Sim ao cinema, contanto que devidamente submetido aos processos de moralização sem o quais os efeitos educativos ansiados pelas autoridades responsáveis pela regulação da conduta dos indivíduos desfuncionariam. Eis o que movia o passo das autoridades ligadas à produção de lazer disciplinador em direção à construção de filmes com «cotações morais». Ao contrário dos comandos policiais, as atribuições de valor moral para os filmes em exibição tinham a singular característica de que «não obrigam em consciência», funcionando em jeito de «aviso de amigo», com seus «sinais de alarma». Menos

⁴¹⁴ Debates Parlamentares. Diários das sessões da Assembléia Nacional. Número 24, 08 de março de 1935, p.463.

⁴¹⁵ Idem.

⁴¹⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

⁴¹⁷ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.193.

impositivos à consciência, é verdade, mas a tal ponto não menos ambiciosos em relação aos frutos da interiorização da experiência cinematográfica educativa que as autoridades em prol da colonização do ócio nunca deixavam passar despercebido que a «censura moral é mais severa», na medida em que o ponto de aplicação da educação informal incidia sobre um conjunto minúsculo de «faltas» sempre prestes a geminarem atitudes futuras aí então realmente nocivas a si e aos outros. Nunca antes a substituição dos deveres de consciência impostos por autoridades exteriores pelo apelo aos princípios internos foi tão veemente quanto nos momentos em que a educação informal mostrava a que vinha:

A orientação moral difere da censura governamental por adotar princípios filosóficos e religiosos firmes e constantes, por apelar principalmente a princípios internos de consciência, mais do que a aspectos exteriores.⁴¹⁸

Vem dos debates das décadas de 1930 e 1940 acerca da formação do cidadão-espectador pelo lazer cinematográfico os termos responsáveis pelo reposicionamento da criança-espectador. Doravante, não se tratava mais de inscrever o cinema na esfera do pensamento pelo medo dos seus efeitos sobre o desenvolvimento da criança, pois o que estava em jogo, então, era a colonização do ócio dos cidadãos pequenos e grandes. Da constatação do perigo à criança não se seguiu, pois, uma atitude em bloco de aversão ao cinema infantil. Longe disso. Boa parte das autoridades portuguesas dedicada ao problema da infância opunham-se ao decreto-lei 38964 de 1953, cujo objetivo maior era a mera regulação jurídica da assistência de menores a espetáculos públicos. O Cine-Clube do Porto foi a instituição catalisadora das vozes descontentes com essas e outras medidas estatais, especialmente porque a organização de sessões de cinema especiais para as crianças era nada contemplada pelo decreto. Por isso, o Cine-Clube do Porto não economizava críticas à modalidade de intervenção que se faziam sem o acompanhamento de medidas positivas. Por um lado, consideravam justa proibição de menores de cinco anos nos cinemas. Por outro lado, consideravam:

falso que o cinema seja um agente corruptor da juventude. Para um adolescente bem formado, vivendo num ambiente familiar são, guiado com compreensão e inteligência, o cinema não é, em muitos casos, mais nocivo do que poderá ser, eventualmente, o livro, a revista ou o próprio espetáculo da vida. Porém, exercendo o filme uma influência mais viva sobre a imaginação e a sensibilidade infantis, o perigo reside, sobretudo, em levar

⁴¹⁸ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.10.

crianças a assistir a espetáculos que não são próprios para a sua idade nem para o seu entendimento.⁴¹⁹

Com o fito de combater os excessos proibitivos estatais, era preciso manter viva na memória dos cidadãos a não especificidade do cinema pela demonstração da equivalência entre cinema e outros fenômenos sociais de caráter espetaculoso nos quais a criança tomava parte. Em última instância, tratava-se de provar que a própria vida nada era nada além de uma imensa sala de cinema e ninguém imaginava levantar proibições jurídicas contra o «espetáculo da vida»:

Ora, ninguém se lembra, por exemplo, de proibir aos seus filhos de ouvir rádio só porque há, entre outros, programas inconvenientes. O bom orientador o que faz é escolher os programas. Também não haverá quem se lembre de proibir aos filhos de ler livros só pelo facto de haver livros maus e prejudiciais. O bom orientador escolhe a literatura que convém aos filhos. Não podemos, por isso, em relação ao cinema aceitar a solução: “O melhor é fazer de conta que o cinema não existe.”⁴²⁰

Estava assim orientado o eixo da crítica cineclubista e devidamente apontada para o dispêndio vão de forças que caracterizaria as medidas estatais cegas para o fato de que «todas as atividades humanas», «mesmo que não se dirijam à criança», «emocionam os seus olhos atentos e o seu cérebro inquieto»⁴²¹. Do Instituto S. José de Calasanz em Madrid, Juan Garcia Jague dizia de maneira lustral:

O fracasso da Censura na protecção da juventude nasceu de se querer proteger o jovem unicamente pelo caminho negativo da proibição e controle das películas [...] Conosco, sem nós, ou contra nós, o adolescente irá ao cinema [...] Mas há que conquistar o cinema e não baní-lo, começando por criar películas para crianças.⁴²²

A proposta alternativa do Cine-Clube do Porto ao decreto fazia-se à volta de substituição do par permitido/proibido pelo par estimulação/orientação⁴²³. Diziam eles: «substituamos, antes de qualquer coisa, este proibir por orientar». E completavam: os «pais orientam», os «professores orientam», o «Estado orienta», todos os agentes sociais podiam e

⁴¹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

⁴²⁰ Idem.

⁴²¹ BONITO, Mário. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954, p.84.

⁴²² COSTA, Alves. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954, p.75.

⁴²³ BACHET, Maurice, MICHARD, Henri, WALLON, Henri. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954.

deviam entrar na ciranda da orientação da vida infantil. Todas essas vozes reunidas em torno do Cine-Clube do Porto maldiziam a todo o momento o autoritarismo, lutavam contra as proibições e a favor da liberdade. Mas essa liberdade não significava – e esse era o ponto central – que os dirigentes do Cine-Clube do Porto fossem favoráveis a crianças jogadas ao deus dará, o Cine-Clube do Porto não achava bem que se deixasse as crianças «brincar às guerras» e «ferirem-se a valer»⁴²⁴. A tese central dos cineclubes estava calcada na crença de o desvio das crianças das salas escuras de cinema que não fosse acompanhado por medidas positivas de religamento das crianças a outras práticas institucionais adequadamente formatadas ao universo infantil ser apenas um meio de dar alimento aos perigos tão grandes para o desenvolvimento delas quanto o mau cinema. A bem dizer, o deserto institucional – cujo expoente maior era a rua – representava mal ainda mais temível, visto que não havia qualquer contraponto positivo para a formação da criança nas ruas, pois não havia uma rua deformativa e outra formativa como havia o bom e o mau cinema:

As horas que despendia nesses espetáculos vai ocupá-las em quê e onde? Em casa? Na rua? Com os companheiros? Quais as vantagens “concretas” desse desvio? Eliminando uma das fontes de deformação (e formação, não esquecer) e divertimento das crianças, sem nada lhes dar em troca, concedeu-lhes a possibilidade de despende as suas horas vagas em locais e circunstâncias, como a rua ou a presença dos companheiros, às vezes mais prejudiciais do que podem sê-lo o Cinema e o Teatro.⁴²⁵

Fosse ou não pela via cinematográfica, o fundamental era dar aos pequenos atividades lúdicas que preenchessem o perigo do vazio institucional. O que estava na base dessas associações era a certeza de que «não basta separar os menores em grupos e dificultar-lhes o acesso à maior parte dos filmes», pois igualmente imprescindível era «dar-lhes outra coisa em troca»⁴²⁶. E o fornecimento às crianças de «sessões que lhes convêm»⁴²⁷ se oferecia como melhor meio para «tentar solucionar o problema das suas horas livres». Por isso, o tempo das crianças foi totalmente preenchido com atividades de toda ordem no interior dos Cine-Clubes. Além das sessões de cinema, o Cine-Clube do Porto:

⁴²⁴ Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954, p.25.

⁴²⁵ PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: **Projecção**, Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954, p.43.

⁴²⁶ COSTA, Alves. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954, p.75.

⁴²⁷ PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954, p. 35.

Compreende também cantos colectivos, conversas sobre certos problemas de hygiene, a segurança dos peões etc., assim como concursos de dança ou recitação.⁴²⁸

Enfim, trata-se de perceber como a retração do imperativo de instrução escolar para as massas coincidiu com a explosão da crença nas potencialidades da educação informal. O mecanismo escolar tornava-se, então, «limitativo»⁴²⁹, pois a educação podia e devia abarcar muito mais do que uma instituição singular, envolvendo tecnologias mil, o brinquedo, o jogo e o cinema, entre outras. A educação não era mais sinónimo de escola, era «um conjunto de princípios»⁴³⁰. Isto é, a educação não deveria mais ser pensada «como um lugar»⁴³¹, pois passava a ser vista como «basicamente relacionamento», quer «entre crianças e adultos», quer entre «adultos e adultos», quer entre «crianças e outras crianças». Paradoxalmente, os princípios do movimento escola novista eram justamente o fim de um «discurso escolarizante»⁴³². Por isso, mais importante do que fornecer instrução a rodo, seria «dar a ocasião para brincar». Ora, apesar da igualdade entre as diferentes fontes de experiência lúdica, o cinema tinha uma enorme vantagem diante dos demais: poderia vir a ser ambulante. É nesse quadro de criação do cidadão-espectador por via de práticas de colonização do ócio que se justificará a criação e disseminação de ideais reguladores pelo Cinema Ambulante. Mas, antes de analisar o funcionamento do Cinema Ambulante, cumpre entender o que se entende por ideias reguladores.

IDEALIZAR NÃO É MENTIR

A ligação entre censura e educação, entendida, aqui, no sentido amplo de regulação da conduta a partir de instrumentos educativos informais, ganha todo seu sentido a partir do momento em que vamos vendo como a educação informal e a censura oficial miravam em direção aos mesmos objetivos políticos de internalização de ideais reguladores responsáveis pela formação de bons hábitos, embora o fizessem a partir de meios distintos. Com a noção de ideias reguladores o que está em jogo é nos apercebermos de que a censura oficial idealizou muito mais do que mentiu no sentido vulgar do termo: idealizou autoridades, instituições, acontecimentos sociais, etc. O ponto é este: tanto o enunciado a população portuguesa está satisfeita com o governo de Salazar quanto o enunciado a população portuguesa foi abduzida

⁴²⁸ Idem, p.37.

⁴²⁹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **Introdução ao estudo da escola nova**: Bases, sistemas e diretrizes da Pedagogia contemporânea. São Paulo: edições melhoramentos, 1929, p.18.

⁴³⁰ Idem, p.17.

⁴³¹ Idem, p.42.

⁴³² Idem, p.31.

por extraterrestres são mentirosos, no sentido de não encontrar suporte em estado de coisa, mas apenas o primeiro é da ordem da idealização e representa uma descrição que transporta intenções performativas visando a transformação do comportamento dos sujeitos. Certamente, a censura portuguesa não permitiu que acontecimentos contrários aos interesses da nação entrassem na ordem do discurso, indo de encontro ao mais famoso slogan do Estado Novo português: «nada contra a Nação, tudo pela Nação». Em um dos seus discursos, em Braga, Salazar apresentava uma sucessão de proibições quanto aos atos de fala socialmente permitidos:

Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos reconstituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.⁴³³

Por isso, César Príncipe estava correto ao dizer que, por conta da repressão da censura, não havia «preso políticos, nem abortos, nem massacres», os governantes não adoeciam, não comiam»⁴³⁴, «antes não caíam aviões, não eclodiam greves, ninguém se envenenava»⁴³⁵, com a condição de não perdermos de vista os conteúdos positivos dos ideais reguladores substitutivos ao que foi abafado pela censura. E isso porque, se quisermos compreender o funcionamento da censura, não é suficiente a explicitação do que não se pôde dizer, é preciso também a explicitação do que se foi obrigado a dizer. Nesse sentido, a grande falha moral das autoridades dos tempos de Salazar diante dos governados ocorreria se as instituições não dessem a conhecer as verdades essenciais relativas ao rumo da nação, já que a «obra do Estado Novo» era considerada «de tal forma grandiosa» que se deveria considerar um «crime não a fazer de todos os portugueses»⁴³⁶. Muito mais do que esconder acontecimentos sociais de toda ordem, a censura brasileira e portuguesa funcionavam à semelhança de uma *guarda pretoriana que punha a coberto a fragilização da imagem das autoridades*, que não podia ser desencapotada: «não se pode falar da doença do ministro da educação, que se encontra em casa»⁴³⁷, não se pode dizer «que o estado de saúde do presidente do conselho é estacionário»⁴³⁸. No Brasil, os censores iam direto ao ponto: recomendava-se a eliminação de

⁴³³ ANTT. As grandes certezas da Revolução Nacional. Discurso pronunciado em Braga, no 10º aniversário do 28 de Maio, 1936. «Discursos», Vol. II, pág. 128-129.

⁴³⁴ PRÍNCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p.12.

⁴³⁵ Idem, p.23.

⁴³⁶ ANTT, Cinema Ambulante, cx.968.

⁴³⁷ Idem, p.23.

⁴³⁸ Idem, p.39.

«tudo quanto possa ser ofensivo às altas autoridades representativas da soberania nacional»⁴³⁹, qualquer fato ou acontecimento que ostentasse «pouco sympathicamente e sem a devida consideração»⁴⁴⁰ por personalidades históricas ou atuais «representativas da nação brasileira», o que vinha sendo feito por filmes de «caráter reclamístico», usualmente engendrados por «cépticos e negadores». Anos depois, um técnico da censura brasileira afirmava que o fundamental, para os órgãos censores vigentes em 1964, consistia em não deixar que se «ridicularize a imagem da autoridade constituída»⁴⁴¹, nenhum gesto ou palavra que «instinge contra a autoridade», e tudo que se associa a ela: heróis nacionais, feitos louváveis do passado, comemorações cívicas, e afins.

Podavam-se os enunciados que destacassem a horizontalização das relações entre os cidadãos e as autoridades, porque refratárias ao modo de socialização idealizado pelos militares, cujo cerne jazia na manutenção das hierarquias: «trabalhadores e estudantes não podem aparecer juntos. Cortar os estudantes. Coronel Saraiva»⁴⁴². Mas, sobretudo, os enunciados que visibilizassem a quebra de hierarquia como resultado da ação dos governados:

«Nada de falar sobre a representação portuguesa nos termos que deveria ser constituído por gente mais nova, etc., como pretende um articulista. TUDO CORTADO. É estar dar indicações às autoridades e pretender dizer-lhes como devem proceder. NADA de filosofias!». ⁴⁴³

Enfim, todo o discurso que «estime a luta de classe» no lugar da apresentação da harmonia entre governantes e governados⁴⁴⁴. Tampouco se podia insinuar as relações particulares das autoridades preocupadas em gabar-se da posição de espelhos do interesse da nação no seu conjunto:

«Festa de Milionários. Não mencionar a presença de membros do governo e dos presidentes da assembléia nacional e da câmara corporativa»⁴⁴⁵.

Em igual medida, proibia-se os enunciados contrários à idealização da força do país, qualquer formulação que sugerisse a dependência e/ou a inferioridade de Portugal em relação a outros países: «Salazar. Medicamento vindo do estrangeiro através de TAP = CORTAR»⁴⁴⁶,

⁴³⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1941.

⁴⁴⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1938.

⁴⁴¹ FAGUNDES, Coroliano de Loiola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*, 1974, p.137.

⁴⁴² PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p. 50.

⁴⁴³ Idem, p.73.

⁴⁴⁴ FAGUNDES, Coroliano de Loiola Cabral. **Censura & liberdade de expressão**, 1974, p.137.

⁴⁴⁵ PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p.48.

⁴⁴⁶ Idem, p.66.

«Importações de Peixe. CORTAR. Coronel Roma Tavares»⁴⁴⁷, «comparação do rendimento Bruto Anual por habitante entre Portugal e Suécia – CORTAR»⁴⁴⁸. Os indícios de fragilização internos, mesmo os mais ínfimos, também evaporavam da ordem do discurso: «aumento do preço do corte de cabelo. CORTAR. Coronel Saraiva»⁴⁴⁹, «Epidemia de gripe nos Açores – CORTAR»⁴⁵⁰. Do mesmo modo, no Brasil, cabia aos censores barrar nos «shorts», «jornais» ou «documentários», os «flagrantes colhidos no Rio e nos Estados», especialmente aqueles que contivessem «cenas desalentadoras», tais «como doentes, maltrapilhos», em suma «flagrantes de miséria», desde «ruas vazias» até o «gado magro»⁴⁵¹. Sempre, e sempre, a necessidade do apagamento das imperfeições das instituições portuguesas: «alunos da escola Marquês de Pombal (Lisboa) perderam o ano (por faltas e outros motivos) – CORTAR»⁴⁵², «Reitor do Liceu de Faro diz que os resultados dos exames ainda não saíram, devido a estarem os professores fatigados»⁴⁵³. E nenhuma dessas proibições eram lidas como atentados à liberdade de expressão. Pois, quando os jornais dizem a verdade, «nenhuma contradição existe entre o exercício de crítica honesta e as atribuições do poder público»⁴⁵⁴. Mas, para escondê-los, os enunciados avessos aos ideais reguladores, aqueles que não ecoavam as verdades oficiais, chegou-se a montar campos de concentração à brasileira, embora sem chaminés ou estrelas amarelas grudadas no peito dos detidos⁴⁵⁵. Mas, em larga medida, os Estados tomaram medidas positivas que visavam ungir a silhueta das autoridades portuguesas, em parte impondo certos enunciados, mas, sobretudo, legislando sobre o como e o quando desses aparecimentos discursivos. No Brasil, era criada uma «comissão incumbida de regulamentar a execução, o uso e o culto dos Símbolos Nacionais» em 1940⁴⁵⁶:

⁴⁴⁷ Idem, p.41.

⁴⁴⁸ Idem, p.54.

⁴⁴⁹ Idem, p. 47.

⁴⁵⁰ Idem, p.48.

⁴⁵¹ Cinemateca Brasileira, 1954.

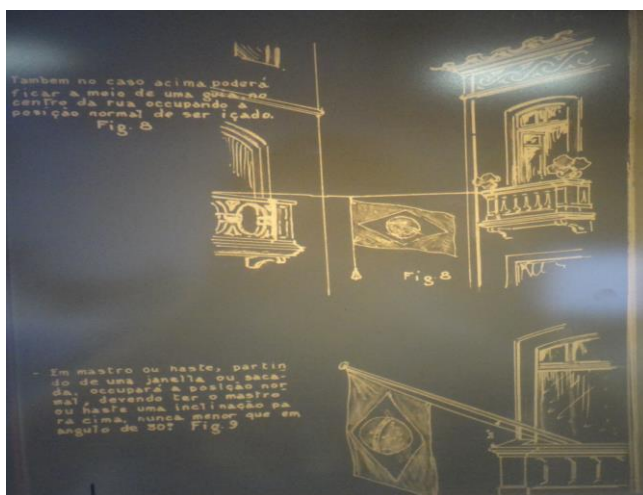
⁴⁵² PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p. 250.

⁴⁵³ Idem, p.57.

⁴⁵⁴ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/04.pdf/view>

⁴⁵⁵ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1554774-viagem-pela-memoria-de-campos-de-concentracao-no-ceara.shtml>

⁴⁵⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1939.





Parte da iconografia oficial, a bandeira nacional merecia o zelo das regulamentações estatais. As imagens acima mostram muito bem como a posição imprópria dos discursos escritos, vocalizados ou costurados em tecido eram apenas etapa na construção de uma posição discursiva ideal. Portanto, o fundamental ao funcionamento da censura oficial residia no esforço de *embandeiramento* dos conteúdos veiculados: panos, palavras, imagens em movimento, as autoridades nunca deviam estar nuas ou fora de lugar. Dito de outro modo, a imposição de lugares próprios e impróprios para a emergência e circulação de discursos foi muito mais relevante do que o simples não. É o que podemos ler na entrevista de Salazar concedida a António Ferro:

Nem se pode negar a liberdade de pensamento nem sequer da expressão desse pensamento. Mas já tem de se condicionar a sua exteriorização na medida em que pode afectar o interesse de outrem ou o interesse geral.⁴⁵⁷

Condicionamento que não se limitou ao par permitido/proibido, incidindo sobre o próprio modo de formulação dos dizeres. É o que podemos também ler nos pareceres que se seguem: «eliminar qualquer relevo»⁴⁵⁸, «não se pode pôr no título»⁴⁵⁹, «o título não pode exceder a largura de ½ da página»⁴⁶⁰, «não dizer, em título, que foi aprovada em Itália a lei do divórcio. Dizer que foi apreciada»⁴⁶¹, «tudo, menos, não dar relevo ao»⁴⁶², «já pode ser publicada a notícia das bodas de ouro de monsenhor Avelino Gonçalves»⁴⁶³. A 09 de março

⁴⁵⁷ ANTT, Salazar, cx.96002, p.314.

⁴⁵⁸ PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p.30.

⁴⁵⁹ Idem, p.32.

⁴⁶⁰ Idem, p.34.

⁴⁶¹ Idem, p.47.

⁴⁶² Idem, p.55.

⁴⁶³ Idem, p.60.

de 1967, o Coronel Romas Torres emitia o seu parecer acerca de um assunto importantíssimo, próximo às perigosas notícias subversivas que hoje circulam nas revistas de fofoca.

Únicos termos em que se pode ser publicada a notícia de um almoço oferecido, em Seteais, por descendentes de D. Miguel: “os descendentes de Dom Miguel I, que se encontram em Portugal, ofereceram, ontem, no hotel de Seteais, em Sintra, um almoço a várias individualidades portuguesas” Só nesses termos. Nem mais um nem menos um. Coronel Romas Torres.⁴⁶⁴

O mesmo tipo de intervenção da censura na própria formatação do conteúdo da mensagem sucedeu no caso da música brasileira. De Francisco Buarque de Holanda, a música *Partido alto* não foi inteiramente censurada, mas o autor foi obrigado a substituir a palavra «brasileiro» por «batuqueiro» e «titica» por «coisica». A mesma exigência de reformulação recaiu sobre a música *Não existe pecado*, na qual o enunciado «vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor» foi substituído por «vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor». O músico Sérgio Sampaio também sofreu o veto da censura. As músicas *Bloco do Funil*, *Vá tomar banho*, *O que será de nós* e *Sweet Mello* foram proibidas:

Inegavelmente, as letras musicais acima citadas observam o mais alto padrão literário, tendo sido elaborado no mais puro estilo lingüístico. Entretanto, a perfeição das construções não elimina os agravantes de ordem política, social e moral.⁴⁶⁵

Não eram apenas os músicos ditos subversivos que foram submetidos a tal ortopedia discursiva. De Adoniran Barbosa, a música *Tiro ao Álvaro* só foi liberada sob a condição de substituir as palavras chulas «tauba» por «tábua» e «artmove» por «automóvel», e a música *Um samba no bexiga* foi inteiramente barrada: «VETADO – a falta de gosto impede a liberação da letra»⁴⁶⁶. Para Costa e Silva, se a censura podia «talvez entravar um pouco a criação artística», isso raramente ocorria no caso dos censores brasileiros, preocupados apenas com a correlação entre o apuramento da sintaxe e o sadio desenvolvimento da pátria:

O certo é que a Censura está principalmente evitando que a deturpação da arte, extremada em termos chulos, vulgares, gírias, de uma pornografia acintosa, agressiva e deprimente, desmoralize uma arte digna e altamente apreciada como a do teatro. Se alguns poucos autores e atôres não podem ou não querem preservar a arte dessa desmoralização, cabe ao Gôverno zelar pelos bons costumes.

⁴⁶⁴ Idem, p.86.

⁴⁶⁵ FIUZA, Felipe Alexandre. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Assis: UNESP, 2006, p.129.

⁴⁶⁶ PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979, p.124.

Essa espécie de minisaia discursiva, o palavrão ganhou destaque nas correções do modo de enunciação dos discursos. Daí o motivo pelo qual a censura chegou a fazer «contagem de palavrão»⁴⁶⁷, indo ao ridículo de cortar um enunciado dito subversivo porque continha o seguinte enunciado: «sou um amante da natureza»⁴⁶⁸. Tanto as operações negativas como as positivas constituíam peças no interior do processo de fabricação de narrativas idealizadas no sentido já vincado por nós: idealizar o país, as autoridades, idealizar as instituições e seus modos de enunciação. O fulcro da questão é a notação de a eficácia da administração dos saberes não ter sido obrada tão somente em oposição aos enunciados verdadeiros que espelhavam realidades pré-discursivas – greves, violências, suicídios. Sobretudo, o que esteve em jogo foi a luta contra os enunciados refratários aos ideais reguladores dos Estados, ainda que absolutamente módicos, como vimos acima. Se entendermos a verdade como adequação entre o enunciado e o estado de coisas ao qual ele aponta, a música de Adoniran Barbosa, de Sérgio Sampaio e de Chico Buarque eram claramente falsas, sem deixarem de ser, no entanto, menos perigosas aos objetivos das respectivas ditaduras. De modo que não era apenas o calafrio dos fatos de eventos reais que movia o não dos censores, mas também os enunciados – falsos ou verdadeiros – avessos aos ideais reguladores estatais: os enunciados proibidos poderiam muito bem ser falsos e ficcionais, não podiam era pôr em xeque os ideais reguladores dos modos de socialização imaginados para essas nações pós-revolucionárias.

⁴⁶⁷ Cinemateca do MAM. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 de março de 1968.

⁴⁶⁸ Cinemateca do MAM. Artista contra dogma. **Correio da manhã**, 1968.

CINEMA AMBULANTE

*O Estado é uma doutrina em ação.*⁴⁶⁹

*Autor não é a origem, mas aqueles que pode fazer delas não só pensamento, mas ação.*⁴⁷⁰

No Brasil o cinema ambulante nunca existiu. Desde o primeiro decênio do século XX⁴⁷¹, o que existiu foi o *cinema itinerante*. Antes de 1907, quando a empresa francesa Pathé-Frères ainda não havia substituído a venda pelo aluguel de filmes, praticamente todo o cinema itinerava sob o comando da iniciativa privada de comerciantes interessados no lucro da circulação de fitas compradas. Portanto, o cinema itinerante não era tributário das políticas de Estado. Acontece que o governo de Getúlio passou a elaborar a partir da década de 1930 duas propostas distintas e complementares de produção e circulação de cinema, o cinejornal – produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – e os filmes educativos – produzidos pelo I.N.C.E. A 04 de abril de 1932, a obrigatoriedade da exibição dos cinejornais fazia-se lei:

A instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagem em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação do exibidores⁴⁷².

Desde 1936, o governo brasileiro também investia suas fichas nos filmes educativos feitos pelo INCE. Em pouco tempo, mais de 232 escolas estavam registradas no Instituto⁴⁷³, contabilizando mais de 7.195 projeções em escolas e 934 em instituições diversas para as quais também o INCE emprestava seus filmes⁴⁷⁴, incluindo aí «centros operários», «agregações esportivas» e «sociedades culturais». O gênero preferido pelo INCE foi o documentário visando «a educação popular»⁴⁷⁵ e Humberto Mauro o cineasta escolhido para capitanear a confecção de filmes que abordassem problemas ligados à conservação de alimento e à higiene doméstica⁴⁷⁶, entre outros. Sendo assim, vê-se como o governo brasileiro apostou na criação de um Instituto produtor de filmes educativos a serem distribuídos pelas

⁴⁶⁹ ANTT, Salazar, cx.96002, p.312.

⁴⁷⁰ Idem, p.317.

⁴⁷¹ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.142.

⁴⁷² Artigo 15 do decreto 21.240.

⁴⁷³ Cinemateca Brasileira. Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1936.

⁴⁷⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo, 101, 1938.

⁴⁷⁵ Cinemateca Brasileira. Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1936.

⁴⁷⁶ Cinemateca Brasileira. Catálogo de filmes de 16mm silencioso e sonoro para distribuição, 31 de outubro de 1956.

escolas formais em vez do Cinema Ambulante à moda portuguesa, mais não fazendo que ampliando o que vinha sendo realizado no Rio de Janeiro desde o decreto 2940 de 22 de dezembro de 1928, um dos pilares da reforma da instrução pública feita por Fernando Azevedo, diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal:

As escolas de ensino primário, normal, domestico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixo e animado para fins meramente educativos. A projeção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração de conhecimentos, nos cursos populares noturnos e cursos de conferência.⁴⁷⁷

É evidente que a construção e a manutenção de um instituto do porte do INCE era muito mais dispendioso e abrigava mais expectativas políticas do que o decreto-lei que obrigava os exibidores de cinema ao cumprimento da obrigatoriedade da exibição de curtas e longas-metragens nas salas comerciais⁴⁷⁸. Apesar das diferenças, a obrigatoriedade da exibição de filmes e os documentários feitos pelo INCE tinham um ponto em comum. Um e outro nunca conseguiram alcançar a contento junto aos cidadãos-espectadores os objetivos supostos nessas duas modalidades de produção e circulação de cinema. Midas ao avesso, a obrigatoriedade imposta pelos dedos do Estado retirava dos cinejornais qualquer atratividade. Tecendo uma incisiva crítica aos cinejornais brasileiro, Ortiz traía a convicção de o aborrecimento diante dos cinejornais não refletir falta de disposição do público e dos exibidores brasileiros ao trazer à baila o tremendo mal-estar mundialmente constatável face à obrigatoriedade das exibições e da recepção de filmes. Na cidade de Londres:

uma cadeia de 55 cinemas britânicos decidiu hoje não mais apresentar em suas salas de projeção os jornais cinematográficos. O gerente de uma dessas empresas de espetáculo declarou que os jornais cinematográficos antes aborrecem do que agradam o público.⁴⁷⁹

O poder da obrigatoriedade consistia no engenho de transformar, ainda que não fosse de caso pensando, um dos eventos sociais mais entusiasmantes aos olhos da população em geral em atividade que não mais prosseguia sem a manifestação do desinteresse da boca a abrir e fechar:

Não havia mais quem não bocejasse ante a imagem do encarregado da propaganda do DIP e ficou quase um hábito as pessoas atrasarem de dez

⁴⁷⁷ Artigo 633 e seguintes.

⁴⁷⁸ A conquista da obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais de longa-metragem só viria no ano de 1939, como consequência das reivindicações levantadas, desde 1920, por nomes como Carmen Santos, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga.

⁴⁷⁹ Cinemateca Brasileira. São Paulo, 30 de junho de 1949.

minutos a sua entrada no cinema para não ver os inalteráveis, teimosos tiranetes do nosso cenário político.⁴⁸⁰

O aborrecimento geral diante da obrigatoriedade da exibição não apenas apartava o espectador da mensagem fílmica. Antes, precipitava-o no contrário da adesão, levava-o às bordas da fúria e ao ponto de arremessar «projéteis» na tela durante as exibições dos curtas-metragens de exibição obrigatória, o que não deixava dúvidas quanto à «necessidade de filmes de propaganda que agradassem ao público». A obrigatoriedade do cinema minava precisamente a componente mais importante ao bom êxito do cinema educativo informal, a saber, a vontade da participação do espectador. O insucesso dos filmes produzidos pela INCE dava-se, aliás, pelos mesmos motivos. Sem tirar nem pôr, os documentários ali realizados foram sendo de tal modo encarados pelos alunos-espectadores como «instrumento de suplício» que o envio dos alunos às sessões de cinema escolar passou a ser apenas mais uma forma de fazer pairar a ameaça de castigo sobre eles. Eis alguns dos instrumentos de tortura da caixa de ferramenta fílmica do INCE:⁴⁸¹

Propriedades Elétricas do Poraquê, Miocárdio em Cultura, Morfogênese das Bactérias, Estudo de Fisiologia, Vacina contra a Febre Amarela, Convulsoterapia Elétrica, Sífilis Vascular e Nervosa, Peças Anatômicas.

No Brasil, em Portugal e em todo o mundo, a desconfiança relativa às virtudes do cinema aborrecedor ganhava mais terreno com o fim da Segunda Guerra e crescia a sensação entre os governantes de o abandono da pesadíssima carga retórica politiqueira dos filmes encomendados pelos Estados não poder ser adiado e ter de ser substituído o mais depressa pela feitura dos «filmes de diversão» tão valorizados e utilizados antes mesmo do desfecho da guerra, pois parecia ter «chegada a hora» de «avançar mais um passo» e de «realizar filmes curtos de enredo», já tentados por Roquette Pinto e Humberto Mauro com a produção de *A agulha e a linha* – autores que nunca se cansavam de chamar a atenção para o «sucesso que alcançaria a filmagem de alguns episódios marcantes da nossa história» feitos com «frases de heroísmo» a servir de «exemplo e estímulo» aos cidadãos-espectadores⁴⁸², à moda da obra fílmica *A revolução de Maio* do diretor português António Lopes Ribeiro, alguém que se desmilinguira para distanciar o cinema encomendado pelo Estado português das «panfletarias» russas, alemãs e italianas⁴⁸³.

⁴⁸⁰ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.86.

⁴⁸¹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 22, 1938.

⁴⁸² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 22, 1946.

⁴⁸³ RIBEIRO, António Lopes. Os quatro pontos cardeais de A Revolução de Maio, **O Cinéfilo**, 5 de Junho de

A Revolução de Maio não será uma obra panfletária e brutal à maneira de Potemkine e de A Mãe. Taõ-pouco terá o carácter heróico de Camiccia Negra. Não se inspirará também no figurino dos filmes congêneres hitlerianos.

Em conferência em homenagem a Roquette Pinto realizada em 1955, o problema da formulação do melhor formato para o cinema educativo popular vinha à tona. Decerto a sala de aula era o «laboratório» onde se preparavam as «elites culturais». Restava saber como e a partir de que meios o povo poderia ser convertido em «potencial social e político»?⁴⁸⁴. Eis o imbróglio da questão: mesmo as pessoas mais esclarecidas à época não distinguiam entre «cinema educativo» e «cinema instrutivo». Vale a pena a citação que se segue, na medida em que é assaz ilustrativa da diferença entre instrução escolar formal e educação informal pelo cinema:

Não é raro encontrar, mesmo no conceito de pessoas esclarecidas, certa confusão entre cinema educativo e cinema instrutivo. É certo que os dois andam sempre juntos e muitas vezes é difícil ou impossível dizer onde acaba um e começa o outro [...] No entanto, é curioso notar que o chamado cinema educativo, em geral, não passa de simples cinema de instrução. Porque o verdadeiro educativo – é o outro, o grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene e de sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem [...] São pois muito grandes as responsabilidades do cinema de grande espetáculo.⁴⁸⁵

Algumas tentativas de construção de filmes educativos espetaculares dirigidos aos que «não têm escola» foram obrados no Brasil pela iniciativa privada ⁴⁸⁶. Penso, por exemplo, no filme O Despertar da Redentora (1942), de Humberto Mauro, mas também, e sobretudo, no filme Inconfidência Mineira. Estreado no dia 22 de abril de 1948, o filme dirigido por Carmen Santos foi um fracasso tão retumbante de público e crítica que a própria produtora não sobreviveu após o lançamento do filme. Ora, onze anos antes, o filme A revolução de Maio, patrocinado pelo Estado salazarista, tivera enorme sucesso entre a população pobre contemplada pelas visitas do Cinema Ambulante. Portanto, guardadas todas as diferenças, a vertente portuguesa de produção e circulação de filmes foi uma estratégia economicamente mais barata e politicamente mais eficiente no agenciamento dos cidadãos-espectadores do que jamais foram os projetos encabeçados pelo INCE e pelo cinejornal brasileiros. Mas, o que o

1937.

⁴⁸⁴ Cinemateca Brasileira. Conferência pronunciada na Associação Brasileira de Educação, na sessão de 18 de abril de 1955, Rio de Janeiro.

⁴⁸⁵ Cinemateca Brasileira. Figuras e Gestos. **A Cena Muda**, 11 de abril de 1944.

⁴⁸⁶ Cinemateca Brasileira. Instituto Nacional de Cinema Educativo, **Imprensa Nacional**, 3 de março de 1944.

Cinema Ambulante teria a ver com o Brasil, afinal? Não só o esforço de colonização do ócio da população pobre não sumiu da paisagem política brasileira apesar dos fracassos mencionados, como, após o advento da televisão em meados da década de 1950, a sua importância foi cada vez maior para a gestão da população em geral. Não se trata de revistar a mais que repisada denúncia a respeito do caráter alienante da televisão, mas de tentar evidenciar como a televisão estava longe de se resumir ao aparecimento de um novo meio de divulgação de filmes, pois a compreensão dos efeitos políticos desse novo modo de circulação de cinema foi inseparável da *domesticação do Cinema Ambulante*. Por isso, pareceu-me extremamente rica a baldeação para as terras lusitanas. Ainda que sem paralelo no Brasil, o Cinema Ambulante, em virtude da clareza dos objetivos políticos com que foi concebido, permitiu o alargamento da compreensão do funcionamento do cinema circulado pela televisão, talvez a tecnologia que melhor tenha dado cabo do «delírio ambulatório» de que falava Getúlio.⁴⁸⁷

Para atinar com as molas secretas do poder do Cinema Ambulante, é preciso nunca perder de vista que o Cinema Ambulante foi pensado como instrumento de educação informal ligado ao projeto maior de colonização do ócio da população em geral, particularmente da população pobre, comunistas e subversivos à parte, como é evidente. Mesmo que o conteúdo dos filmes se afastasse das disciplinas formais da escola, os cidadãos-espectadores aprendiam algo. Mas, exatamente o quê? Aprendiam a *cuidar de si*. Por meio do cinema, os cidadãos-espectadores redobravam o cuidado com a «saúde», a «família», o «trabalho», a «pátria», a «recreação» e a «religião»⁴⁸⁸. Ao contrário do que costumamos supor quando nos colocamos na esteira do banalizado conceito de ideologia, ao cinema coube «ensinamentos práticos» que atuariam «de maneira profunda e subjetiva nas massas populares»⁴⁸⁹, desde a «higiene individual», passando pelas preocupações com a «alimentação», até o «vestuário». Pois bem, esses e outros objetivos foram expressamente vinculados ao caderno de encargo do Estado português. Assim, o Cinema Ambulante, bem como o Teatro do Povo, tinha a missão de regular a vida prática dos cidadãos-espectadores pelo espraio conjugado de ensinamento e alegria ao longo do território nacional, nomeadamente entre as cidades e povoados ainda não integrados ao regime de luminosidade total imposto pelo Estado Novo:

⁴⁸⁷ ABREU, Waldyr. **O submundo do jogo de azar**: aspectos jurídicos, sociais e psicológicos. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968, p.163.

⁴⁸⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1938.

⁴⁸⁹ Idem.

O teatro do Povo [...] é uma tentativa modesta e sã que tem como objetivo principal espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias [...] pelas cidades escondidas e solitárias.⁴⁹⁰

Indiferença e abandono constituíam as marcas da inferioridade das formas de governo que voltavam «às costas» ou andavam «às costas» do povo⁴⁹¹, à moda do capitalismo e do comunismo. Quando não se esqueciam por completo das necessidades e demandas do povo, capitalismo e comunismo montavam sobre os pobres-diabos, valendo-se deles apenas por breves períodos, via de regra em épocas eleitoreiras, único momento no qual o povo passava a ser disputado à cotovelada pelos governantes interessados em lhes dar um «papelinho na mão»⁴⁹², «quase à força» e «com o nome de um mentiroso». Nesse contexto, o Cinema Ambulante e o Teatro do Povo representavam a prova mais bem acabada de o cidadão comum ter se convertido no centro das preocupações dos governantes após a ascensão do Estado Novo. Ora, quando as autoridades locais responsáveis pelo acolhimento do Cinema Ambulante falavam sobre a laboração do Estado em vista do povo, dublavam os ditos de Salazar e de Ferro. A 12 de setembro de 1940, os ventos paternalistas sopravam pela boca do orador da freguesia de Sant`Ana de Cambas momentos antes do início da exibição do Cinema Ambulante:

O Cinema e o Teatro do Povo são a prova real de que o Estado Novo não esquece que pelas humildes aldeias de Portugal mourejam centenas de milhares de trabalhadores a quem não é dado o praser da mais insignificante distração que lhes faça esquecer por momentos a dureza da vida.⁴⁹³

Ora Cinema Ambulante, ora Teatro do Povo, a atenção diuturna para com os milhares de trabalhadores ganhava transparência pelo fato de nenhum momento da vida da plebe escapar aos anseios e receios dos governantes portugueses conscientes do dever de atender as demandas populares a todo o tempo, «hora a hora»⁴⁹⁴, «minuto a minuto», entrando em colisão frontal com os «profissionais da política» e «tiranos da liberdade», para quem a «palavra povo» nunca foi uma «palavra de amor», mas «palavra de ódio». Se os intervalos marcados pela ausência de instituições ligadas ao Estado eram debitados na conta do descaso dos governantes diante dos governados, percebe-se de que modo a distância relativa às atividades de lazer montadas pelo Estado tenha sido vivida menos como sinônimo de liberdade e mais como indício da existência de montes de cidadãos abandonados à triste

⁴⁹⁰ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1939, p.13.

⁴⁹¹ Idem.

⁴⁹² Idem, p.20.

⁴⁹³ ANTT. Cinema Ambulante, cx.888.

⁴⁹⁴ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1935, p.35.

situação de vagar «perdidos» e «esquecidos» pelos recônditos da nação⁴⁹⁵, refletindo, sem contraste, a percepção de mundo de Salazar, para quem o indivíduo, «sem a gerência do Estado»⁴⁹⁶, não era «livre», e sim uma «criatura abandonada a si própria», no geral trabalhadores que acabavam «só» uma vez libertos dos «laços associativos»⁴⁹⁷. Como não podia deixar de ser, o núcleo duro das experiências lúdicas formuladas no interior das escolas influenciadas pelos ideários escola novistas reaparecia como base do Cinema Ambulante e do Teatro do Povo. Do ponto de vista político, a importância dessas atividades de lazer crescia à medida que pesassem menos sobre o espírito das audiências. Para Ferro, o Teatro do Povo devia ser «ligeiro pelo seu espírito leve» e pela sua «amenidade»⁴⁹⁸, sem deixar de ser um teatro «muito mais sério do que parece à primeira vista». Essa discreta engrenagem de inculcação de modos de vida ganhava ainda mais polimento no caso do cinema:

A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofônica a imagem penetra, insinua-se, sem quase se dar por isso, na alma do homem. Em quase todos os outros meios de recreação a nossa inteligência, a nossa própria sensibilidade têm de aplicar-se, de trabalhar mais do que perante o cinema, do que em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de pensar e de sonhar por nós. Olhar, olhar simplesmente é muito mais fácil, mais cómodo do que ver para ler ou do que estar atento para ouvir. O espectador do cinema é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor ou do que o simples ouvinte [...] essa espécie de sono com os olhos abertos [...] são as próprias imagens dos filmes que se encarregam de entrar docemente, quase sem nos despertar [...] Se os europeus, em muitos aspectos, pensam hoje ou vivem como americanos, vestindo-se, divertindo-se, dançando ou amando como eles, a Hollywood se deve atribuir, exclusivamente, esse domínio. E o mais curioso é que os próprios influenciados, ia a dizer hipnotizados, negam sinceramente essa influência.⁴⁹⁹

Novamente, os protocolos da experiência lúdica escolar em pessoa. Como sugerido páginas atrás, o divertimento nunca foi um fim em si. Assim, dentro ou fora da escola, a oposição fundamental não se traçava entre educação e lazer, a oposição era entre educação e lisonja:

Dois caminhos se oferecem a esse teatro [...] ou a lisonja fácil ao que possa haver de mais baixo nos sentimentos desse público ou o propósito

⁴⁹⁵ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.79.

⁴⁹⁶ ANTT. Salazar, cx.96001, 21 de Outubro de 1929, p.159.

⁴⁹⁷ ANTT. Salazar, cx.96001, 15 de março de 1933, p.306.

⁴⁹⁸ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1947, p. 25.

⁴⁹⁹ Idem, p.44.

consciente de o divertir, sem dúvida, mas educando-o, civilizando-o sem ele dar por isso, isto é, dirigindo-se ao que nele há de melhor.⁵⁰⁰

À medida que avançava na defesa do cinema, Ferro fincava a exemplaridade do cinema estadunidense. É isso aí: o ideal do cinema português consistia em vir a ser uma fábrica de sonho tão potente na produção de comportamentos quanto o era a hollywoodiana, essa «fábrica de ilusão»⁵⁰¹ onde se produzem «ruas», «cidades», «paisagens», em suma, «civilizações», e com a mesma «facilidade com que Ford» produzia «automóveis». Não se tratava de apologia à mentira. Coado pelo filtro de Ferro, o real era visto como mero sonho compartilhado a reger a pouco e pouco os sentimentos, os gestos individuais e coletivos, até alcançar e informar os modos de vida das populações como um todo, malgrado o sonho fílmico fosse a princípio absolutamente estranho à realidade, à raça e ao temperamento do povo cujo conduta se modificada ao contato com a experiência cinematográfica:

O cinema dos Estados Unidos atingiu, na verdade, tal poder de técnica, tal perfeição [...] que dir-se-ia reflectir a nossa própria vida. Os gestos, os gritos, as danças, as cenas mais estranhas, os modos de viver, que se desenrolam nas suas fitas, completamente alheio ao nosso temperamento e à nossa raça chegam a parecer-nos efectivamente (ou não chegam a aparecer-nos porque tudo se passa no nosso subconsciente) naturais, inevitáveis. Nós todos, até aqueles que procuramos ver claros, estamos influenciados, sem de longe o suspeitar, pelo cinema americano que trazemos já no paladar [...] o cinema americano, o único, afinal, que conseguiu criar, até hoje, um mundo à parte mas que se parece, através de perigosa miragem, com o nosso próprio mundo ou com um mundo possível.⁵⁰²

Ferro não pensava em barrar o cinema hollywoodiano, ambicionava valer-se do cinema à maneira americana para a criação do «homem novo» caracterizado pelo fato de não existir ainda sob o sol. Dito de outro modo, Ferro sonhava com fábricas de produção de imagens potentes o suficiente para baralhar cada vez mais o real e para fazê-lo seguir as pegadas desse mundo «à parte». Aqui, ganha todo o sentido a reflexão de António Ferro sobre os poderes do cinema. Da seguinte maneira: se o diretor do SNI defendia abertamente a tese de a «mentira» ser a «única verdade dos artistas»⁵⁰³, isso explicava-se porque a arte desencadeava ações e emoções nos cidadãos a despeito da falta de lastro das imagens no real. Tal como Oscar Wilder, Ferro apostava na possibilidade da vida ser suscetível de mimetizar a arte e ignorar o pé em que andava a realidade. Portanto, o que Ferro estava a dizer era que a

⁵⁰⁰ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1947, p.40.

⁵⁰¹ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1931, p.97.

⁵⁰² FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1946, p.45.

⁵⁰³ FERRO, António. **As grandes trágicas do silêncio**. Lisboa: Monteiro e Companhia, 1917, p.12.

força política do cinema nunca dependia do realismo e nunca estava a reboque dos conteúdos capturados pela câmara de cinema. O poder da imagem do cinema nada tinha a ver com sua capacidade em assemelhar-se ao objeto capturado pela câmara. Os que associavam realismo e fascismo estavam interceptados pela ideia de que a *noção de semelhança era o elemento constitutivo da imagem*. Aos olhos de Ferro, isso não era o fator decisivo na captura dos espectadores pelas imagens, pois os cidadãos-espectadores não tinham acesso às próprias coisas no momento em que assistiam a um filme, não o percebiam como realista porque tinham em mãos as imagens e as coisas de que as imagens eram imagens, como se a impressão de realidade resultasse da comparação entre os dois polos. Do ponto de vista do cidadão-espectador, a coisa nada era além do efeito de *transgressão identitária* inerente às imagens. Transgressão identitária? Exatamente. No esquema argumentativo de Ferro, a particularidade da imagem tinha a ver com o fato de ela colocar o referente a partir de si e de ela nunca estar fechada em si. Em conclusão, ao sair em defesa do poder de criação de mundos pela arte, Ferro defendia que o mecanismo fundamental da impressão de realidade da imagem do cinema responsável pela orientação da conduta do cidadão-espectador não jazia na categoria de semelhança e no número de determinações em comum com o real exterior ao écran, e sim na operação de transgressão identitária que dava à imagem o poder de inculcação nos cidadãos-espectadores de ideais reguladores que não dependiam de conteúdos pré-existentes.

É nesse quadro de montagem de uma fábrica de imagens em movimento orientadoras do comportamento dos cidadãos-espectadores que o Cinema ambulante ganhava realidade. Em 1937, entrava em circulação o primeiro caminhão do Cinema Ambulante. Em 1938, o caminhão número 2 encontrava-se nas estradas de Portugal. Uma vez adquiridos os meios de transporte e contratados os motoristas e auxiliares, o primeiro passo do Estado português consistia em enviar ao presidente das Câmaras Municipais questionários acerca do melhor bordejo a ser seguido pelo Cinema Ambulante, pois as autoridades locais tinham um profundo conhecimento sobre as «pessoas» e o «meio», mais exatamente sobre as regiões desprovidas de cinema, a principal cláusula a ser preenchida pelas cidades e povoados visitados pelo Cinema Ambulante, já que o deslumbramento da população pobre diante do cinema era um dos pontos de amparo do seu sucesso. Após a fixação do itinerário, o presidente da Câmara

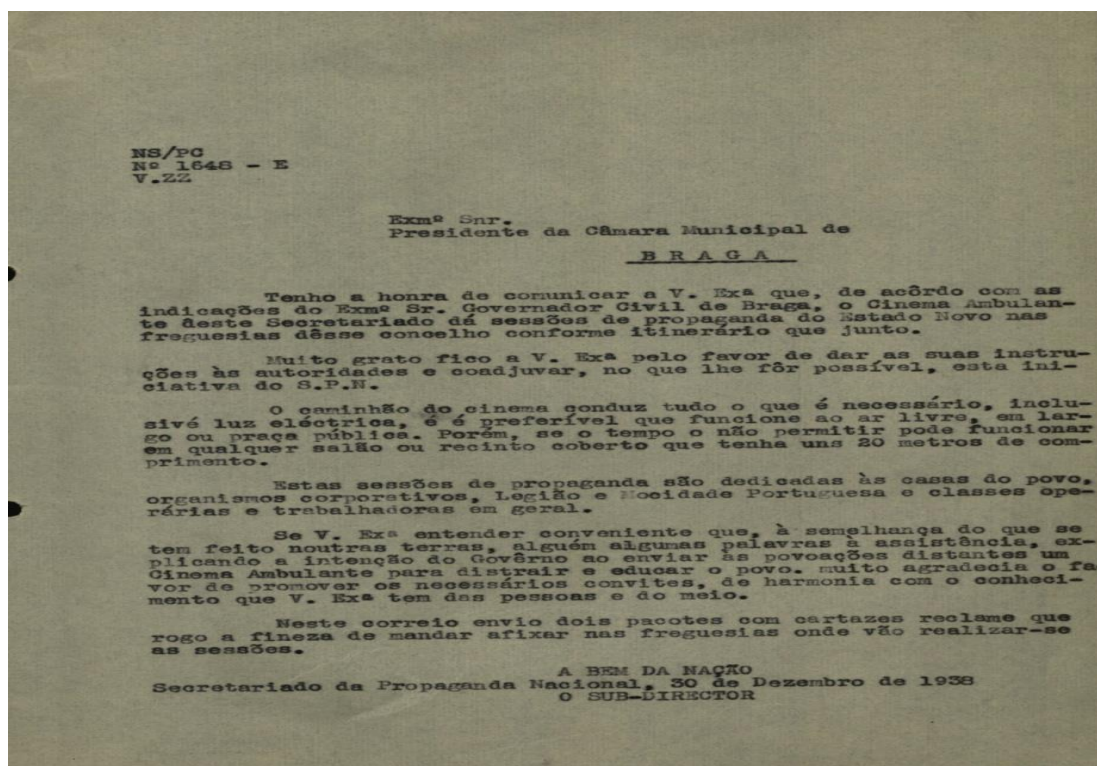
Municipal

recebia

o

seguinte

comunicado:



O número de cidades visitadas foi enorme, assim como foi exorbitante o número de espectadores contemplados, sobretudo se comparado ao número de membros que anos depois integrarão o corpo de sócios dos cineclubes. Tomemos dois exemplos dessa exuberância. Em 1945, por exemplo, o Cinema Ambulante número 2 apresentou 111 sessões, nos distritos de Setubal, Faro, Beja, Castelo Branco, Leiria, Santarém, Guarda e Viseu, tendo iniciado seu percurso no dia 10 de junho e encerrado no dia 1 de dezembro, tendo reunido um público total de 259.950 pessoas e de 55 oradores. Mas, não apenas o número de cidades e de espectadores avultava. Impressiona também o número de locais nos quais o Cinema Ambulante armou tenda: escolas, hospitais, prisões, sindicatos, asilos, praças públicas, igrejas. Um meio de educação informal destinado aos iletrados não podia senão aspirar o cobrimento da totalidade das esferas sociais.

A acção dos dois cinemas desde o início resume-se assim:

<u>Ano</u>	<u>Nº. de Sessões</u>	<u>Assistência</u>	<u>Oradores</u>
Em 1937	96	128.000	90
Em 1938	141	215.000	132
Em 1939	306	54.000	296
Em 1940	264	38.000	228
Em 1941	351	176.350	238
Em 1942	<u>258</u>	<u>199.850</u>	<u>166</u>
<u>Soma</u>	1.416	811.200	1.150

Normalmente os Cinemas Ambulantes funcionam de Maio a Novembro

Serviços Exteriores - Secção Técnica, 14 de Maio de 1943

O SUB-CHEFE DOS SERVIÇOS

Ao presidente da Câmara Municipal cabia igualmente a tarefa de distribuição de convites e afixação de cartazes. Mas, sobretudo, o Estado Novo português incumbia aos presidentes o encargo da eleição de um cidadão disposto a dar «algumas palavras a assistência». Ponto fundamental para entendermos a diferença entre o Cinema Ambulante e os cineclubes é a compreensão das diferenças entre o orador do Cinema Ambulante e os mediadores cineclubistas:



Ao contrário dos segundos, os primeiros nunca discursavam sobre cinema, o que evidencia como a educação cinematográfica do povo pobre das aldeias não estava ali em causa e a educação informal via cinema não passava de meio de transmissão dos feitos do Estado Novo português e de iluminação da consciência do povo a respeito da situação política do país, e nunca era visto como grata ocasião para a explicitação dos meandros das imagens em movimento, pois o aprendizado sobre cinema nada mais era do que empecilho ao empilhamento de informações à volta dos cidadãos-espectadores pensadas como reforço da integração social dos cidadãos dentro dos seus respectivos estratos sociais, sob pena de o Cinema Ambulante deturpar a disposição natural da cultura popular tida por Salazar como a verdadeira guardiã dos valores nacionais. O governo pretendia que os valores culturais soterrados em fragmentos desconexos pelas sucessivas etapas da modernização da vida fossem resgatados e conservados pelo sentimento vivo da população pobre. Do mesmo modo, ao dirigir-se ao povo maranhense, Getúlio atribuía-lhes a irrisória missão de «reatar o fio de todos os episódios da história nacional»⁵⁰⁴, pois o povo dali, «exemplo de perseverança e esforço metódico na assimilação dos elementos da cultura humanística», extremava-se na conservação e «cristalização de valores» ancestrais germinados no caldeirão da cultura popular reunidor dos traços característicos da língua materna a ser captada e transcrita em seguida na forma de poesia, literatura ou música pelas mãos dos intelectuais, os «fieis interpretes da consciência coletiva»⁵⁰⁵ e os únicos a influírem «decisivamente na vida do Estado», canal sem o qual a difusão das expressões da «vida do povo» não ganharia realidade. Simultaneamente exímio *fornecedor de matéria-prima simbólica e receptor de produtos culturais acabados*, o povo reencontrava o retrato refinado dos elementos confusamente contidos no ambiente em que vivia. De sorte que a cultura popular brasileira e portuguesa, definida a partir do território e dos seus abundantes mananciais de signos, foi sendo dedilhada como meio de fornecimento e de conservação da identidade nacional e sob hipótese nenhuma como locus de onde novas vibrações políticas, éticas ou cognitivas ressoariam pelo país. Fosse pelas mãos dos intelectuais, fosse pelo canal auditivo dos «conselhos consultivos»⁵⁰⁶ do Estado, cujo «poder deliberativo» na ordem administrativa competia ao «chefe da Nação»⁵⁰⁷, os pobres não chegariam ao posto de legisladores, muito embora fossem constantemente objeto de lisonja por encarnarem o papel de guardiões dos ouros imateriais da nação. Palavras de um dos oradores:

⁵⁰⁴ http://docvirt.com/docreaderFGV/docreader.aspx?bib=GV_Campanh&pasta=GV%20ce%201950.08/09.00/9.

⁵⁰⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/05.pdf/view>

⁵⁰⁶ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934>

⁵⁰⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 39, 1940.

Enfim, o Governo, não esquecendo, e de maneira nenhuma desprezando o isolamento, a privação de luz espiritual desta natureza em que vive a gente das aldeias como a nossa, tem o louvável intento de alargar o âmbito acanhado dos nossos conhecimentos, de nos distrair, de nos educar por este maravilhoso meio que é o cinema edificante, o cinema moralizador, entrecortado de graça prudente e discreta [...] Viva o Estado Novo! Viva o Sr. Doutor Salazar! Viva Portugal.⁵⁰⁸

Veremos mais à frente que os cineclubes de desunharam a fim de multiplicar e galopar a participação dos seus membros nas discussões sobre cinema. Por ora, basta notar que a substituição das lições da missa dominical pelas prédicas do Cinema Ambulante não alterava a posição receptiva do cidadão-espectador. Com seu cortejo de oradores, o Cinema Ambulante garantia que não seria deixado estar à deriva de «experiências funestas» e das «mexerufadas políticas», pois se governar era uma «ciência», não mera «habilidade», o Estado Novo tinha de desembolsar os seus agentes competentes espelhados pelo país:

Por isso, mais do que nunca, é preciso que á frente da governação pública e em todos os postos de comando, esteja técnicos, homens especializados e competentes.⁵⁰⁹

Ora, como o cinema não era o foco das exibições destinadas à população pobre, o orador não precisava ser versado em assuntos cinematográficos. Qualquer pessoa provida de título de formação tinha o direito e o dever de vir a ocupar o lugar de enunciação diante dos cidadãos-espectadores. Era assim que o estudante de direito da faculdade de Coimbra assumia o papel de orador a 14 de outubro de 1950 e explicava em breves linhas o objetivo do Estado na exibição do filme «Heróis do mar»:

O governo português, criando o Secretário Nacional de Informação pretende mostrar a todas as localidades mesmo as mais remotas a obra grandioso que o Estado Novo tem realizado em todo o País, assim como dar a conhecer a todos os portugueses cenas vivas da vida portuguesa, a fim de que todos sejam educados moralmente, que a sua educação cívica e o seu patriotismo se acendam cada vez mais e, ao mesmo tempo, dar-nos os conhecimentos práticos de que os lavradores e o trabalhador rural tanto precisam.⁵¹⁰

Em uma ocasião, após o recebimento do texto a ser apresentado antes da exibição do Cinema Ambulante, ao que se juntava uma nota a pedir permissão ao Estado para que o texto fosse lido por «qualquer um», o SNI negava taxativamente tal alternativa, pois a tarefa de falar em público não cabia «ao homem do povo», mesmo que se tratasse de ler palavras já

⁵⁰⁸ ANTT. Cinema Ambulante, cx.968.

⁵⁰⁹ ANTT. Cinema Ambulante, cx.5225.

⁵¹⁰ ANTT. Cinema Ambulante, cx.3951.

escritas, avaliadas e autorizadas pelas autoridades competentes. No caso do Teatro do Povo, a situação era outra. Tolerava-se a reversibilidade dos lugares entre espectadores e produtores:

Para que o Teatro do Povo do SPN cumprir bem a sua missão precisa de ter filhos, muitos filhos. Que bom seria vê-lo para o ano, paternalmente, em Folgoso, a aplaudir em vez de ser aplaudido, a ser plateia em vez de ser palco.⁵¹¹

Isso por um lado. De outro, é preciso notar que a reversibilidade só existia a partir do rígido policiamento das autoridades locais, como se os espectadores de teatro só pudessem tomar os palcos se agissem como clones do já visto:

Enquanto vai e vem, porque não fazem vocês, para matar saudades, um teatrinho ainda mais simples, com árvores verdadeiras em vez de árvores de papel, com um céu feito de céu?... Na vossa terrinha, ou arredores, não se lhes sera difícil encontrar um lugarejo abrigado onde possam, em certas noites claras, jogar aos sonhos, trocar palavras lindas, representar, ou antes, viver como nos versos e nas cantigas. Os autos imaginados por vós, com ideias purinhas como flores, seriam escritos (só para não ser esquecidos) pelo sr. doutor ou pelo sr.abade.⁵¹²

Numa palavra, os cidadãos-espectadores não podiam experimentar a sensação de superioridade dos que ocupavam lugares destacados de enunciação. Se o Cinema Ambulante tinha de proporcionar alguns momentos de alegria à população pobre, isso impunha uma enorme cautela para que as horas de afastamento da realidade em que viviam os cidadãos-espectadores não se transformassem na ocasião de contestação do lugar de espectador ao qual estavam confinados. Dito de outro modo, a assimilação das verdades veiculadas pelo Cinema Ambulante não podiam degenerar na sensação de poder inerente à assimilação e enunciação de discursos tidos como verdadeiros. Evidentemente os conhecimentos práticos de lavradores e trabalhadores rurais nada tinha a ver com cinema. Por isso, eles tinham apenas de tomar nota do fato de o Estado Novo ter criado, «para a proteção dos trabalhadores rurais», as Casas do Povo, cujas finalidades e dinâmicas muitos desconheciam. O Corporativismo instituído pelo Estado Novo foi, sem sombra de dúvida, o tópico mais recorrente nos discursos proferidos pelos oradores. Aliás, a proliferação de «casas», à semelhança da «casa dos jornalistas»⁵¹³, também marcou as medidas populares do governo de Getúlio feitas no sentido de organizar a distribuição entre os cidadãos-espectadores e seus respectivos «quadrantes»⁵¹⁴. Como consequência da obstinada presença desse tema, outros dois despontavam anexados a

⁵¹¹ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1939, p21.

⁵¹² Idem, p.21.

⁵¹³ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/07.pdf/view>

⁵¹⁴ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/10.pdf/view>

ele, sobretudo porque o corporativismo português teria sido criado como «reação contra as doutrinas individualistas e socialistas» e como meio de «dirimir os litígios entre patrões e empregados», conciliação tentada por Getúlio por meio da promulgação da «lei dos dois terços»⁵¹⁵. Elevada à condição de bálsamo dos males da nação, a Casa do povo, ao magnetizar as esperanças e aflições dos trabalhadores, libertá-los-ia dos «caprichos do patrão»⁵¹⁶ e os protegeria ao transformá-los em nova categoria de «individualidade social. A Casa do Povo era, pois, o apanágio de uma racionalidade que retirava o cidadão da simples posição social de «portadores de um boletim de voto» e o resituava de acordo com a «função útil» exercida no interior do grupo social a qual pertencia. Assim, ao tomar consciência da importância da Casa do Povo, o trabalhador português escapulia do embarque no mar de sangue e de violência justamente no momento em que por todo o mundo se ouviam «tiros de guerra» e se pressentiam a «desgraça da morte em série» já banalizada no dia-a-dia dos russos e, sobretudo, dos espanhóis, «órda de bandidos vendidos a Rússia», países onde o bolchevismo fazia e desfazia. A 12 de Janeiro de 1939, segundo o orador escolhido na exibição em Santarém, em Portugal:

Tudo é paz, protecção á família, amor á pobreza, com assistência nos hospitais, crèches, colónias balneares para crianças de operários e trabalhadores, socorro de inverno, etc. Em Portugal, com a política corporativa cria-se as Casas do Povo e os Sindicatos, instituições de maior alcance social porque, com elas, se estabelece a harmonia entre o patrão e o trabalhador [...] Em Portugal há liberdade de trabalho, cada qual escolhe livremente o seu patrão.⁵¹⁷

Enfim, os documentários exibidos pelo Cinema Ambulante visavam marcar a distância entre a concórdia da vida dos portugueses, sempre de «mãos dadas», cordialidade visível entre as exigências do capital e as necessidades do trabalho, e o estado de guerra de todos contra todos dos países democráticos e do «maldito comunismo, sem dúvida, o «inimigo n-1»:

A diferença entre a vida de inferno dos países bolchevistas como a Russia e a Hespanha vermelha, onde a mulher só serve para ser para a escravidão do amor livre como os animais, a família desaparece arrancando-se as crianças para os campos de concentração a fazer-lhes a perder a pureza de costumes e a beleza do amor familiar, o trabalho deixa de ter protecção e liberdade para estar amarrado ao único patrão o Estado com todo o seu despotismo, a vida está sempre em perigo porque não há respeito por ela, onde se matam e odeiam como verdadeiras feras, onde a assistência é um mito, países de vida infernal e lama até para aqueles que efetivamente conseguem o mando que

⁵¹⁵ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03-de-outubro-de-1931-revolucao-de-outubro-manifesto-a-nacao-lido-no-teatro-municipal/view>.

⁵¹⁶ ANTT. Cinema Ambulante, cx.3951.

⁵¹⁷ ANTT. Cinema Ambulante, cx.2489.

afinal lhes é roubado logo para serem fuzilados ou deportados por novos algozes.⁵¹⁸

Em carta de Getúlio a Oswaldo Aranha redigida em 1930, o presidente brasileiro ratificava o assombro das autoridades brasileiras diante do «vírus comunista» e alertava para a tarefa de combater a epidemia vermelha⁵¹⁹, fazendo lembrar os setores do exército que nunca deixaram de vincar que o comunismo nunca havia tido «tamanho prestígio»⁵²⁰. Fosse nas «escolas», fosse nas «classes militares», o comunismo fincava raízes tão fundas e a tal ponto pregnantas na mentalidade e nos costumes brasileiros que a «repressão dos responsáveis» não fazia mais do que estancar provisoriamente a multiplicação dos «efeitos nefatos» do ideário comunista. Não se poderia ficar nisso. Era preciso «ir mais longe» e iniciar uma «campanha de saneamento», «tenaz» e «prolongada», sobretudo junto ao «povo» e aos «espíritos novos», cuja retidão dos passos para longe dos engodos soviéticos dependia da apresentação de «diretriz com poder bastante para neutralizar a sedução de doutrinas exóticas e subversivas». Por isso, Getúlio propugnava pelo desenvolvimento e aprimoramento do Ministério da Educação, cujo trabalho deveria «ramificar-se através dos órgãos de função educativa e cultural», embora nunca deixasse de ser flanqueado pelas atividades policiais exemplares e sem «excessos» capitaneadas por Filinto Muller, chefe da polícia política. Em suma, a idealização do Estado e a caricaturização dos seus opositores foram as duas faces de uma mesma moeda em Portugal e no Brasil.

Mas, se as falas dos oradores iam ao encontro da caricatura dos inimigos sociais vilanizado, os filmes apresentados às populações pobres privilegiavam a propagação da imagem idealizada de Portugal, pois se tratava, sobretudo, de habituar a nação à «linguagem transparente da verdade» e conseguir, por meio do cinema, «sonorizar a verdade», até o ponto em que «por tôda a parte a Verdade» falasse «bem alto». Se assim era, as imagens deveriam fazer às vezes dos meios de informação impresso consumido pelo universo dos cidadãos letrados da cidade. O presidente da Junta de Freguesia de Lervão enviava uma carta ao SNI e esclarecia o porquê do eriçamento diante da chegada do Cinema Ambulante:

Actos d'estes muito contribuem para que o povo se certifique de muito que devemos á actual situação política, pois há muito gente que não sabe ler e nem d'aqui sae e assim fica conhecendo com factos a transformação que o paiz tem sofrido no sentido do progresso.

⁵¹⁸ ANTT. Cinema Ambulante, cx.2951.

⁵¹⁹ <http://docvirt.com/docreaderFGV/docreader.aspx?bib=CorrespGV2&pasta=GV%20c%201936.01.11>

⁵²⁰ <http://docvirt.com/docreaderFGV/docreader.aspx?bib=CorrespGV2&pasta=GV%20c%201937.12.25>

No entanto, a educação informal dada ao povo não significava que ele estivesse aparelhado para a compreensão da totalidade das ações e dos projetos do governo. A posição anafórica do cidadão-espectador que o levava a retomar com novas palavras o já dito e o já visto era apenas uma das tarefas das quais ele não poderia se desincumbir, pois a anexação do não-visto e do não-compreendido ao campo do verdadeiro entrava na conta das obrigações dos cidadãos-de-bem:

Pois bem: se a Verdade nos fala e está presente em tudo isso que os nossos olhos podem contemplar, porque não há-de ela estar presente também nessas coisas para vós mais complicadas, como sejam os orçamentos do Estado, os relatórios ministeriais, as leis, as palavras dos nossos governantes, as atitudes que nem todos compreendem, e os serviços que nem a todos é dado ver?⁵²¹

As proezas já conquistadas pelo Estado Novo veiculadas pelo Cinema Ambulante tinham de ter efeito cascata sobre os espectadores, como se os feitos salazarista pontualmente condensados nas imagens exibidas pelo Cinema Ambulante e reforçados pela fala dos oradores tivesse de levar o cidadão-espectador a atribuir valor de verdade às demais ações do chefe da nação portuguesa e a fazer com que as ações desconhecidas ou incompreensíveis fossem interpretadas na chave de verdadeiras e benéficas para si. Mesmo sem elo, o encadeamento das verdades a respeito das grandezas do Estado Novo não desmoronaria: ver para crer, mas também ver para crer no que não se via. Pueril a expectativa da exibição global via documentário dos avanços econômicos e sociais implementados pelo Estado Novo. Daí a crítica de Ferro à «ânsia» de certos documentários afadigados com tudo mostrar e com fazer deslizar em minúcia a totalidade dos incontáveis benefícios das ações de Salazar:

Sente-se, por isso, de quando em quando, em alguns dos nossos filmes, uma ânsia doentia de dizer tudo, de explicar tudo muito bem explicadinho.⁵²²

No Brasil da década de 40, os responsáveis pela organização do Serviço Nacional de Artes deixavam claro que o papel da arte popular era o de proporcionar às «grandes massas manifestações frequentes da arte» que lhes «despertasse» o «sentimento de solidariedade e de coesão nacional»⁵²³, sendo a principal tarefa do Estado a de «orientar as artes no sentido de aprimoramento nacional» e de «exaltação da glória do Estado». Se a necessidade de «circulação dos artistas» indissociava-se do «despertar do sentimento artístico nas grandes massas», inexistia o ensino de arte para a população pobre no Brasil e em Portugal. A bem dizer, deveria inexistir qualquer embasamento teórico que furasse a solidez dos dados

⁵²¹ ANTT. Cinema Ambulante, cx.888.

⁵²² FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1947, p.48.

⁵²³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 01, 1934.

imediatos captados no meio onde a população pobre vivia e das imagens propagadas pelo Cinema Ambulante. Com isso, não quero dizer que o indivíduo do campo nunca recebia nada além de imagens rurais e praieiras. O fato era não poder o resultado da assimilação das mensagens fílmicas dirigida ao homem do campo não terminar por «despertar o culto pela Natureza e o amôr profundo pela terra»⁵²⁴. Ainda que o conteúdo da mensagem não fosse diretamente rural ou agrícola, ele deveria transmitir um saber-fazer específico, deveria «dizer como fazer», «sem maiores explicações sôbre os fundamentos teóricos»⁵²⁵. Diante do povo pobre, «o senso da realidade» devia ser o fator orientador da elaboração de qualquer «programa de ensino» formal ou informal⁵²⁶. Era importante que os cidadãos-espectadores ganhassem quilos e quilos de informação e divertimento, nunca formação teórica. O ponto de apoio do cinema ambulante e dos projetos de educação popular no Brasil jaziam na promoção de uma «educação através da arte», «não pròpriamente uma instrução artística», isto é, uma educação que estimulava a «sensibilidade do português genérico», mas que se punha à distância das pretensões de «fazer dele um artista», o que, aliás, era «projecto utópico»⁵²⁷. Se a formação dos espectadores pobres estava longe da formação dos cineclubistas, as expectativas em relação ao futuro daqueles identificavam-se com as da população infantil da cidade. Ao explicar porque é que se faziam «exposições de trabalhos infantis»⁵²⁸, o Cine-Clube do Porto não temia entrar em contrariar às doces ilusões dos que imaginam ser o propósito da educação dirigida às crianças o de fazer delas «pintores» e «escultores». Na formação da criança-espectador via cinema o fundamental consistia em observar, não «tanto o nível mental da expressão», mas «observar as modificações»⁵²⁹ e efeitos sobre as crianças «trazidas nessa expressão» particular do que foi recebido pelo cinema. O que estava sempre subentendido nos programas de educação da população pobre era o dever do Estado em proporcionar aos cidadãos-espectador informações que desaguassem tão somente na formação política. Por fim, mais uma vez Salazar:

Sempre que abordei este assunto tenho ligado à propaganda à educação política do povo português e lhe tenho atribuído duas funções – informação primeiro; formação política depois⁵³⁰.

⁵²⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo, 45, 1937.

⁵²⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1941.

⁵²⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1941.

⁵²⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁵²⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

⁵²⁹ Idem.

⁵³⁰ Apud TORGAL, Luis. **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: temas e debates, 2001, p.195.

Portanto, a *experiência histórica do conceito de arte popular* foi sendo elaborada na mesma década em que o Cinema Ambulante ganhava as estradas de Portugal. Quando muito, tanto no Brasil como em Portugal, chibatava-se a formação política; nunca a formação estética. Os pobres não deviam falar sobre arte, nem conhecer arte, apenas receber de certas instituições – nesse caso o Estado – a verdade. Ou, dito de outro modo, a grande dificuldade de Salazar era «levar os homens a falar só sobre o que entendem» e não a entenderem sobre o que querem falar⁵³¹. Isso a que Salazar chamava de entendimento só poderia ser conquistado pela população pobre se lhe fosse dada a «linguagem dos fatos»⁵³² em detrimento à «linguagem das palavras», mesmo que «por vezes muito belas». Sempre que se apresentava a ocasião, Salazar maldizia a mentira como método de governo:

Não só profunda nos seus objetivos, a revolução deve ser séria nos seus processos. Entendo por isso duas coisas: sinceridade e gravidade [...] Nenhum regime político que use a mentira como método de governo ou se contente de verdades convencionais pode acreditar-se na alma popular.⁵³³

A política devia «apoiar-se na verdade»⁵³⁴, pois só a gravidade do peso dos enunciados pudessem de valor de verdade faria com que o espírito popular se visse fincado à «linguagem das coisas». Quanto mais as autoridades falavam sobre o poder normativo da interiorização dos enunciados verdadeiros, mais corda davam ao refrão repetido à exaustão pelas autoridades responsáveis pela criação e difusão do Cinema Ambulante, a saber, «não só de pão vive o homem». O mesmo bordão vinha sendo entoado em terras brasileiras. Vistas as coisas pelo ângulo de Afrânio Peixoto, o cinema aproximava-se da realização moderna do maior «símbolo evangélico», a «multiplicação» do «pão espiritual»⁵³⁵ – o mesmo «pão de espírito» que figurara nos relatórios de educação do Império brasileiro⁵³⁶. Assim, o cidadão-espectador recebia do Estado um nível mínimo de subsistência simbólica que tornasse *a realidade imediatamente legível*. Não era a velha dicotomia entre pão e circo. Ali, o circo era o próprio pão. Antagonizando com o que se costuma imaginar, a eficácia dos mecanismos de controle interno ao Cinema Ambulante não dependia do estacionamento dos cidadãos-espectadores em tendas oníricas montadas provisoriamente para esconder a dureza do dia-a-dia. Antes, o regime personificado na figura de Salazar buscou trocar as ilusões do sonho pelos comandos

⁵³¹ ANTT. Salazar, cx.96002, p.335.

⁵³² ANTT. Salazar, cx.96002, p.306.

⁵³³ ANTT. Salazar, cx.96001, 28 de abril de 1934, p.155.

⁵³⁴ ANTT. Salazar, cx.96001, 28 de abril de 1934, p.158.

⁵³⁵ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.55.

⁵³⁶ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.50.

unilaterais da vigília e pela obediência ao realismo mais acachapante e sem fissura – um dos tópicos dominantes nas preleções que antecedia às exhibições do Cinema Ambulante:

Ser-se revolucionário não é afirmar-se comunista. Ser-se revolucionário é fazer com que a sociedade, com que a humanidade, conquiste melhores dias, mais justiça, mais bem-estar, mais equidade. E como o Estado Novo, em Portugal, tudo isso prevê e está a realizar, nós somos revolucionários – revolucionários que não vivem de ilusões, mas sim de realidades, de coisas positivas. Os outros – são apenas sonhadores.⁵³⁷

A 26 de Outubro de 1933, na inauguração do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão responsável pela gestão do Cinema Ambulante, Salazar não economizava elogios à verdade:

Grande missão tem sobre si o Secretariado [...] Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale [...] clamar, gritar incessantemente o que é contra o que se diz ser [...] nem a Nação, nem o governo tem necessidade de alguém que minta a seu favor [...] Começaria a faltar à sua índole educativa se houvesse de falsear, de colorir, de disfarçar a verdade. Êle tem de acreditar-se precisamente pelo seu escrúpulo em servir sempre à realidade, para que esta possa ser cada vez mais elevada e mais digna das nossas ambições. Êle deve cingir-se estritamente aos factos e utilizar de preferência a imagem e o número como as expressões mais frisantes, mas eloqüentes dos factos da vida pública.⁵³⁸

No caso do Cinema Ambulante, o cinema não foi mobilizado pelo Estado Novo em virtude de suas qualidades estéticas. Longe disso. Era a discrição normativa da imagem cinematográfica que maravilhava este confesso inimigo da retórica que era Salazar, como se o cinema fosse a materialização da recusa em pactuar com o «verbalismo», talvez a arma política mais ineficaz a longo prazo, não obstante a falsa impressão de eficácia decorrente «do efeito imediato no grande público»:

Não há necessariamente íntima correlação entre o valor real de qualquer obra e o seu efeito imediato no grande público. Na oratória, então, em que a reacção do auditório é contemporânea da produção do discurso, a vida e glória dêste depende do efeito *em extensão* mas a ação futuro nos espíritos provém do seu efeito *em profundidade*.⁵³⁹

No lugar da superficialidade da unanimidade imediata, sempre sujeita a novos ventos, Salazar propunha a escavação paulatina de uma interioridade que brotasse de maneira inevitável do uso das ferramentas discursivas do Estado Novo português. O contraste desenhado por Salazar entre o novo e o antigo cidadão plasmava-se na distinção entre a

⁵³⁷ ANTT. Cinema Ambulante, cx.5225.

⁵³⁸ ANTT. Salazar, cx.96001, 28 de janeiro de 1933, p.348.

⁵³⁹ ANTT. Salazar, cx.96002, p.306.

pompa da flor resultante da retórica e a consistência do fruto nascido da verdade, como se os novos cidadãos portugueses, desfolhados do trololó do retoriquês, pudessem exhibir, então, a adesão interior aos princípios de organização social do Estado Novo.

Revolução tam extensa e tam profunda ou não chega a ser nada ou se opera pela lenta absorção de princípios novos que inspiram a vida dos homens, e estará tanto mais adiantada quanto mais sentirmos dentro de nós.⁵⁴⁰

Em vez de uma população que acoresse espavorida ao seio do chefe da nação, Salazar sonhava com uma nação de espectadores-cidadãos arqueados com carradas de razão:

Nada do que fica dito vos disse para terdes medo, mas para terdes razão, e com ela a força bastante para todas as batalhas e para todas as vitórias.⁵⁴¹

A relação de Salazar com a verdade poderia ser resumida em uma espécie de slogan utilizado por ele: «só vence bem quem vence com verdade». A condenação da retórica servia de mote à ovação feita à figura de Getúlio. «Homem de Estado perfeito»⁵⁴², ele não provocava o «entusiasmo das massas» e não se afinava ao diapasão dos oradores que podiam «arrastar uma nação com a sua palavra», amiúde fonogênicas. Não bastava o aumento do comprimento das ondas das mensagens que guiavam os passos da população sem a intensificação dos efeitos delas sobre os cidadãos. Para tanto, os elaboradores do cinema educativo insistiam no fato de que «os sentimentos» não se educavam por «palavras», e sim por «oportunidades de sentir»⁵⁴³. Disso resultava, o cabimento da ficção entre os gêneros tentados no Brasil como meio de educação informal e entre os filmes circulados pelo Cinema Ambulante em Portugal. Afinal de contas, a ficção não era a melhor maneira de proporcionar ao cidadão-espectador oportunidades de sentir? À mistura com as mensagens informativas documentais, os cidadãos-espectadores deviam ajustar o seu comportamento aos modelos de conduta heroicizados pelos filmes de ficção. Salazar fazia público que o Cinema Ambulante poderia e deveria «alimentar na alma coletiva», por meio da heroicização de personagens ficcionados, «nobres exemplos»⁵⁴⁴. Assim, ao lado da idealização dos feitos do Estado via documentário, havia também a idealização das ações esperadas dos cidadãos-espectadores que não queriam se tornar «desafetos» do regime. Por isso, todos esses filmes, como tão bem analisado por Luís Reis Torgal, eram estruturados em torno da ideia de «conversão». *Camões*, de Leitão de Barros, ou, *Sonhar é fácil*, de Perdígão Queiroga, mostravam personagens idealizados que

⁵⁴⁰ ANTT. Salazar, cx.96001, 28 de abril de 1934, p.368.

⁵⁴¹ ANTT. Salazar, cx.96001, 13 de março de 1933, p.317.

⁵⁴² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 21, 1941.

⁵⁴³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 101, 1935.

⁵⁴⁴ ANTT. Salazar, cx.96001, p.130.

tomavam consciência da importância de certos valores ligados ao trabalho, à família e à nação. A ficção fílmica produzida pelo Estado e a verdade do regime deviam arlequinar-se de maneira indiscernível:

Filmes de propaganda política – digamos: de propaganda nacional, não se fazem com caravelas de cartão boiando em alguidares, com símbolos safados, com retratos de ministros “em sobreposição” sobre poentes de bilhete postal. Fazem-se com “realidades cinematográficas”. Doutra maneira, vira-se o feitiço contra o feiticeiro. E as coisas caem pelo ridículo antes de caírem por si.⁵⁴⁵

REVOLUÇÃO DE MAIO

*Entre todas as paixões humanas, a que mais aflige e tem mais modos de afligir é o temor. As outras atormentam com o que é; o temor com tudo o que pode ser, e não só com os males, senão com os mesmos bens.*⁵⁴⁶

*Nós devemos amar a deus. E, se não amarmos a deus, devemos temer a deus. De modo que aqueles que não amam a revolução, ou, a situação que foi imposta, pelo menos, devem temê-la. Porque nós saberemos, se necessário, impô-la.*⁵⁴⁷

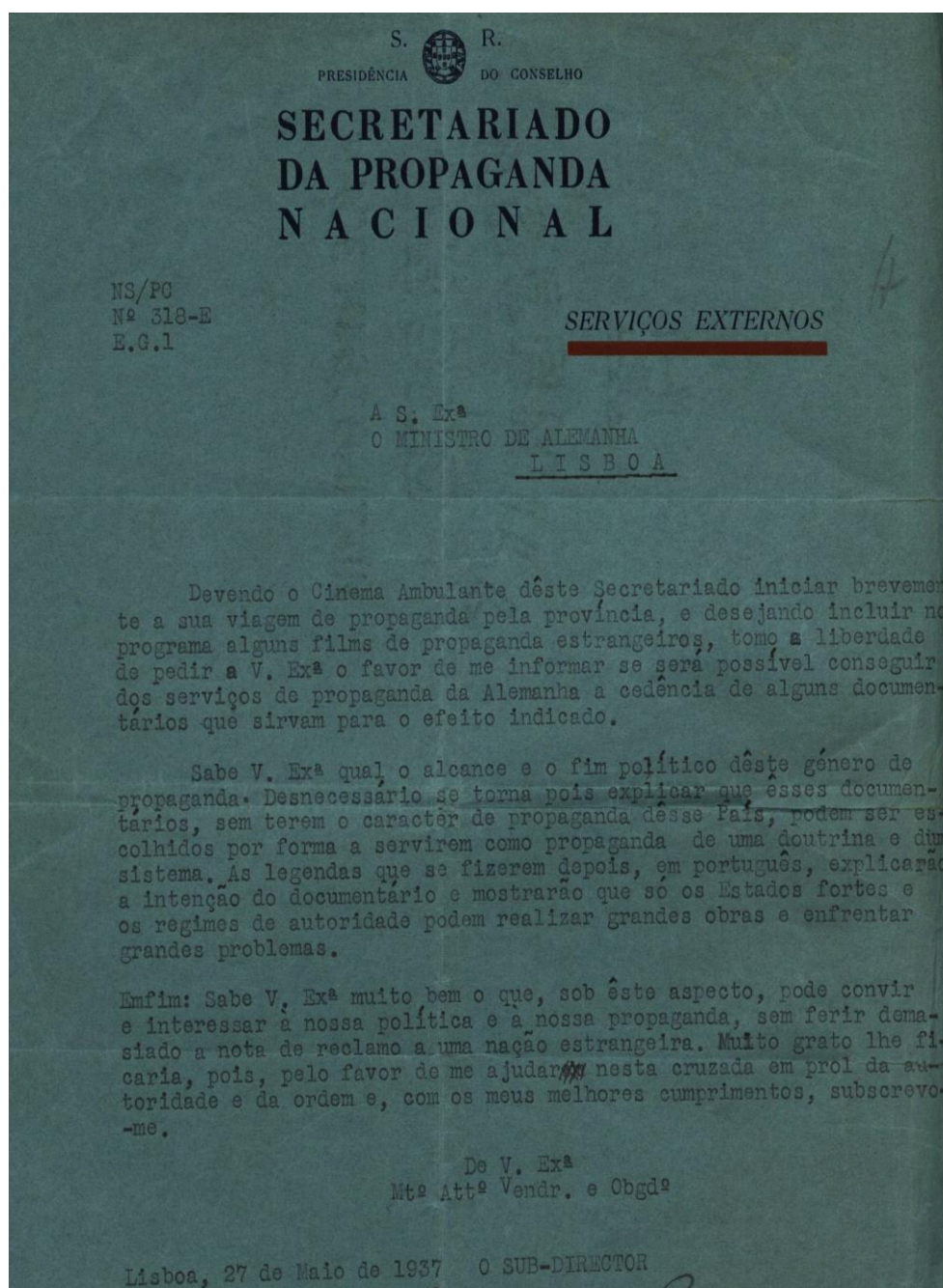
Entre os ideais reguladores circulados pelo Cinema Ambulante, o de nação ganhou o primeiro plano. Por isso, muito já se falou, e com razão, sobre o papel central do cinema na fixação do *conceito de nação* como ferramenta discursiva de controle e manipulação das populações em tempos de fascismo. Embora o filme eleito para a análise seja profundamente marcado pelo conceito de nação, não é isso o que me interessa na narrativa. E isso porque tal conceito é apenas um *ocupante possível* de uma *usina de produção de ideais reguladores* cujo funcionamento *independe* do conteúdo que vem preenchê-la, como tentarei pôr em evidência. Portanto, o fascismo não é atributo inerente ao conceito de nação, o fascismo diz respeito à construção de ideais reguladores cuja força radica na *eliminação de mundividências alternativas*. Em outras palavras, o fascismo nada mais é do que a hiperbolização de um ideal regulador que funciona como pivô da organização de certos *programas existenciais*. Essa dissociação entre o conceito de fascismo e um conteúdo que lhe fosse imanente foi enfaticamente destacada em diversas ocasiões durante o governo de Salazar. Prova disso é o fato de a propaganda dos ideais reguladores propugnados pelo Estado salazarista poder ter sido realizada sem a propaganda do ideal da nação. Aos olhos das autoridades salazaristas, um documentário estrangeiro cumpria tão bem o papel de promoção de certos ideais reguladores

⁵⁴⁵ RIBEIRO, António Lopes. Filmes de Propaganda. **Animatógrafo**, Abril de 1933, p.5.

⁵⁴⁶ VIEIRA, Padre António. **Citações e pensamentos de Padre António Vieira**. Alfragide: Casa das Letras, 2010, p.104.

⁵⁴⁷ : www.youtube.com/watch?v=GNkziKTM_nc

quanto um documentário estrangeiro, contanto que as usinas nacionais e estrangeiras se alinhassem na produção de determinadas formas de subjetividade⁵⁴⁸:



Mas, devido à empatia que produzia e que levava o cidadão a se identificar com o ideal regulador norteador da conduta da personagem destacada, a heroicização foi, sem sombra de dúvida, o meio de proporcionar ao cidadãos-espectador oportunidades de sentir. Assim, por se tratar de uma narrativa que usa e abusa do recurso à individualização, a investigação do conceito de nação é inseparável do exame do processo de heroicização da personagem eleita para tipificar as expectativas do ideal regulador. Do Cinema Ambulante, o

⁵⁴⁸ ANTT. Cinema Ambulante, 27 de maio de 1937.

que me interesse é, pois, pôr o ouvido à escuta da construção da personagem heroicizada, ou melhor, da máquina de idealização em funcionamento por meio dela. Embora o Cinema Ambulante tenha circulado diversos filmes de ficção e documentais, *A Revolução de Maio* foi o grande canto da sereia a rumar os espectadores pobres em direção às expectativas de socialização salazaristas. Quando dizíamos que idealizar não é mentir, defrontávamo-nos com o problema dos ideais reguladores construídos e circulados pelo Estado português. Ora, os discursos dirigidos à população pobre antes ou depois da exibição dos filmes e o filme *A Revolução de Maio* tinham em comum o seguinte: um e outro visavam fisgar o espectador pela apresentação de ideais reguladores, com a diferença de que as autoridades portuguesas faziam fé na superioridade da força da heroicização da personagem ficcional do filme em questão para a facilitação da internalização por parte dos espectadores pobres dos ideais reguladores do Estado Novo português.

Financiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional e dirigido por António Lopes Ribeiro, o filme *A Revolução de maio*, estreou em 1937 com um ano de atraso em relação à data prevista para o lançamento. Em 25 de Novembro de 1935, em entrevista ao *Cine-Jornal*, Antonio Ferro enchia a boca ao discorrer sobre o processo de produção da obra cinematográfica portuguesa destinada a revelar o «momento político português»:

Está em labor um grande filme sobre o actual momento político português. É provável que também já no próximo ano se comece a filmar uma obra dinâmica, com fins semelhantes à película italiana intitulada *Camisas Negras*. É bom notar que falei em fins semelhantes, pois não só a nossa política é diferente da italiana, como o nosso filme também será diferente das *Camisas Negras*.⁵⁴⁹

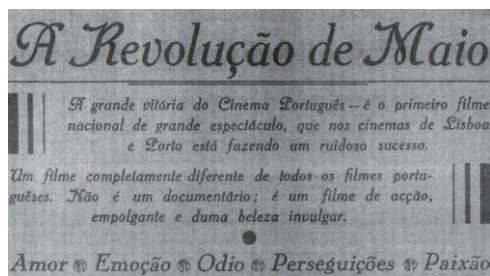
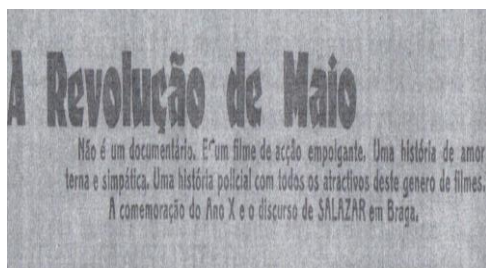
Parece que tal como acontecia nos assuntos políticos, também a estética portuguesa ambicionava singularizar-se frente aos regimes estéticos das nações vizinhas. Para o diretor António Lopes Ribeiro, o antagonismo estético entre os regimes políticos salientar-se-ia pela forma narrativa do filme português, nomeadamente pela competência na confecção de uma estória simultaneamente propagandista e antipanfletária:

A *Revolução de Maio* não será uma obra panfletária e brutal à maneira de Potemkin e de *A Mãe*. Tão-pouco terá o carácter heróico de *Camicia Negra*. Não se inspirará também no figurino dos filmes congêneres hitlerianos.⁵⁵⁰

Duas vezes publicado no jornal de Viseu, o afastamento em relação ao gênero documental garantiria o caráter não panfletário do filme:

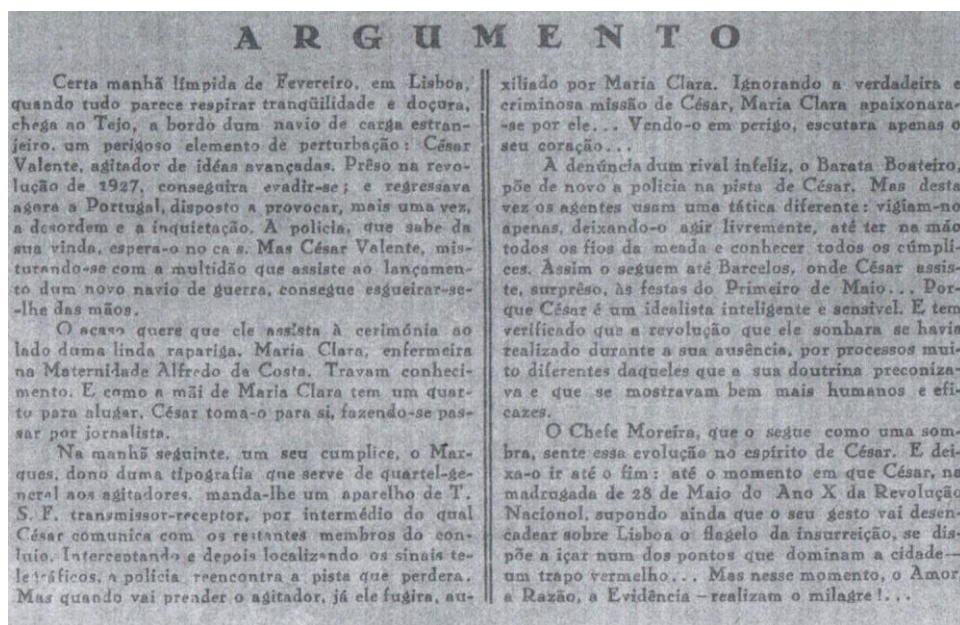
⁵⁴⁹ FERRO, António Ferro, *Cine-Jornal*, 25 de Novembro de 1935.

⁵⁵⁰ Ribeiro António Lopes. *Cine-Jornal*, 17 de fevereiro de 1936.



O ardor pela fabricação de uma estética imiscível não se resolveu pela demolição das pontes de comunicação com as obras referidas acima, sobretudo no que diz respeito ao diretor russo. Sergei Eisenstein seguiu como inspiração constante para os filmes de António Lopes Ribeiro, o que se pode verificar na entrevista a Nuno Rogério, realizada em 22 de Setembro de 1992, na revista *O Diabo*. Isso não significa que não tenha havido uma desfiliação relativa. No filme *Outubro*, de Eisenstein, o tema do sucesso da revolução é tematizado sem o recurso à individualização das personagens – o que confere espessura à narrativa russa são os enfrentamentos entre diferentes grupos sociais. Já no filme português, não obstante o tema do sucesso da revolução seja reposto, a trama narrativa gira à volta da oposição entre os diferentes modos de ser das personagens, enlevando a trajetória de «conversão» da personagem de César Valente. Eis o primeiro ponto a retermos: obrado a partir do dispositivo narrativa da conversão, o primeiro herói do cinema português salazarista não foi o *exemplar* militante aguerrido disposto a pegar em armas contra a torpeza e iniquidade dos que obstaculizavam o processo de consolidação da revolução, à moda de *Outubro*. O primeiro herói lusitano cinematográfico foi encabeçado pelo traidor da pátria dedicado à sabotagem da revolução. Pelo menos antes da peripécia redentora... Mas já lá iremos. Eis a sinopse do filme

circulado em todos os recantos de Portugal, A Revolução de Maio:



A chegada de César à Lisboa acontece poucos dias antes da comemoração dos dez anos da Revolução de 28 de Maio de 1926. Não é sem propósito a opção do filme por principiar com a chegada de César do estrangeiro. Se cenicamente o protagonista nasce fora do território português, o comunista desterrado desejoso por solapar o progresso da nação é alguém que dista do português imaculado e inequívoco, apesar da língua comum, reforçando a tese de as lutas nacionais resultarem sempre de doutrinas de ódio importadas ao território nacional e nunca de desarmonias e conflitos internos. Além disso, a condição de semiestrangeiro faz de César um desconhecedor dos progressos sociais e económicos em andamento no território português: à laia dos espectadores do Cinema Ambulante, cuja mobilidade e capacidade de verificação das obras construídas pelas mãos do Estado Novo nas mais variadas e longínquas regiões do território nacional era severamente limitada em razão dos deveres da labuta diária, o protagonista rebelde aos ditames do Estado Novo português não tinha meio de verificar *com os próprios olhos* a enormidade dos feitos realizados por Salazar.

Logo após o desembarque em Lisboa, fugindo da perseguição da polícia, César refugia-se no meio de um pequeno grupo a saudar o lançamento de um navio da armada portuguesa. E quais as primeiras palavras dele para Maria Clara, uma das personagens a compor o comício e por quem César não tardará a se apaixonar? Repetindo à risca uma das máximas do próprio Salazar, ele diz: «não gosto de palavras», «prefiro as obras». César não acredita nos discursos ouvidos ou lidos. Apenas crê no visto com os próprios olhos. Portanto, na condição de recém-chegado, César não reunia as condições de conversão aos valores propugnados pelo Estado Novo. Por isso, seguia com seus planos revolucionários. O objetivo da revolução é claro: ganhar as ruas de Lisboa no próprio 28 de Maio e «apagar essa data», «conquistá-la», «neutralizar uma comemoração que dia a dia vai se tornando mais significativa». Para tanto, os revolucionários recorrem às armas.

Eis o disparador da perambulação de César. Antes da viagem ao Porto, onde pretende negociar a compra de armas com o comandante de um barco espanhol, César dirige-se ao Instituto Nacional de Estatística, onde encontra provas científicas acerca do progresso do Estado Novo – estatísticas que, aliás, são exibidas pelo filme como se estivéssemos a assistir a um dos documentários circulados pelo Cinema Ambulante. Por alguns segundos, os informes ocupam todo o écran⁵⁵¹. No entanto, a «conversão» de Cesar só estará completa após a viagem do protagonista à cidade do Porto, onde César terá a chance de comprovar com os próprios olhos o bem-estar em que vive o povo português. Acelerando a bobina: antes do término do filme, finda a longa perambulação investigativa sobre a realidade do país, César reaparecerá na «tipografia da liberdade» pronto para o cumprimento da missão a qual fora incumbido: hastear a bandeira vermelha no ponto mais alta da cidade. Acontece que a subida de César ao topo da cidade coincide com o momento de sua «conversão». Enquanto César sobe as ladeiras lisboetas, nós escutamos uma voz que entoia o slogan «Tudo pela Nação». «Nada contra a Nação»: César converte-se, então, ao regime.

Note-se: a longa e laboriosa conversão aos ideais do Estado Novo português, que fez de um «perigoso agitador» e «profissional da desordem» um modelo de conduta do regime, não se valeu da morte do inimigo, à moda do filme Outubro, de Eisenstein, no qual o Czar e as figuras políticas aparentadas a ele são eliminados do mapa. No filme português, o único representante da força do regime, Chefe Moreira, o inspetor da polícia, apenas vigia César à distância e nunca parte para cima do inimigo. A conversão de César supõe, pois, uma forma de conversão à revelia da força física. Aqui, o fundamental é o desaparecimento da nação de

⁵⁵¹ O aumento do número de escolas, a baixíssima taxa de desemprego em relação aos demais países da Europa e a criação da Assistência à Mãe e à Criança.

castigo justo como operador da conversão de César. Sem ser submetido aos suplícios da pena, César adquire a justiça que lhe faltava simplesmente pelo reconhecimento da verdade que o reconduz à ordem. A brandura e mansidão do trato policial é absolutamente fulcral na economia narrativa do filme português, pois a mal disfarçada meiguice das autoridades representa o solo no qual assenta a construção de uma modalidade de ser da personagem cuja heroicidade não se erige a partir da postura de simples obediência às expectativas do Estado. César não é herói simplesmente em razão do que deixa de fazer, não basta, ali, a suspensão da hesitação prática frente aos ideais reguladores conflitantes com a atmosfera salazarista. Acima de tudo, o que conta é o fato de César ter se convertido de corpo e alma no paladino dos ideais reguladores festejados pela Revolução de Maio. Tanto é assim que o funcionário público aproveitador que habita o coração mesmo do Estado se acha abaixo do revolucionário comunista desterrado na hierarquia dos vilões. Funcionário público que dedica a vida a maldizer o governo Barata é o exemplo a não ser seguido, embora não paire sobre si nem o risco do desaparecimento nem o da prisão. Quando Barata rumo à polícia para alertá-los a respeito dos planos do vizinho comunista (César), Barata não age movido pelo amor as causas da Revolução de Maio, mas pela pretensão de esconjuro do rival usurpador do coração de Maria Clara, sendo rapidamente escorraçado pelo policial representante do Estado Novo. Embora oficialmente pertencente ao grupo vitorioso, Barata é desprovido de real apreço pelos ideais salazaristas e exhibe na maneira como age baixíssimo grau de comprometimento com os códigos de conduta partilhados pelo grupo social ao qual pertence. Aliado de gogó, Barata não deixava o espectador do Cinema Ambulante se esquecer da pequenez de uma conduta pautada por um realismo sem ideal cujos objetivos se esgotam no cálculo utilitarista das vantagens para si. A tábua de conduta elaborada pelo Monte Sinai salazarista e prescrita por meio do filme A Revolução de Maio constava, pois, de dois graves pecados e uma grande virtude: o primeiro pecado consistia em contrariar os fundamentos do Estado (César); o segundo, em usar o Estado para benefício próprio (Barata); e a grande virtude, em abrir os braços em cruz e servir vitalmente ao Estado (César): nunca se prestaria bom serviço à verdade com a frouxidão da moral da obediência.

Dito isto, podemos compreender melhor a ambivalência da posição de estrangeiro de César. Havíamos dito que o estrangeirismo do herói era causa do déficit de acuidade da avaliação da situação do país. É preciso acrescentar que o valor da posição de estrangeiro é completamente invertido uma vez concretizada a conversão de César. O estrangeiro convertido não encarna mais a figura do não-saber. Representa a figura do não-egoísmo, na

medida em que a adesão à verdade não é calibrada pelo cálculo dos benefícios dos integrados ao grupo. Isso fica evidente pelo fato de o saldo da conversão de César não ser apenas magro em vantagens para si (a única lenha do motor ético de Barata), mas até supor o prejuízo para si, incluindo aí o risco de prisão. No derradeiro encontro com Maria Clara e já convertido, César defende o cabimento de eventuais punições do Estado contra si: «se me prenderem», «não fazem mais do que o seu dever». «Eles é que têm razão». A obediência consentida por parte dos espectadores do Cinema Ambulante lograr-se-ia quando eles transformassem a passividade (ser preso) em escolha livremente ditada pela reflexão (prender-se), à moda de César. Eis o fundamental. Sob a perspectiva do tipo de heroicização veiculado pelo filme *A Revolução de Maio*, os espectadores deveriam forçosamente abrir mão da *vontade de discursos propositivos ligados a superlativos positivos*. Abrir mão de superlativos positivos? O que quero dizer com isso? A personagem modelo a ser mimetizada pelos espectadores pobres só se transforma em herói à medida que deixa pelo caminho as promessas tresloucadas de um futuro melhor. Vergados por superlativos positivos, os tiros de César nunca saem pelo cano, saem sempre pela culatra e afetam a si e/ou aos que lhes são mais caros (a mãe de César, por exemplo, morre de desgosto). A mira de César estaria a tal ponto comprometida pelo peso de superlativos positivos que o herói acabava prejudicando (não fosse a conversão redentora) a própria vítima a quem a revolução era suposta amparar: o operário. O momento em que o operário é convocado a participar do levante contra as comemorações da Revolução de Maio é também o momento em que cai por terra a ideia de uma mudança do cenário político nacional ser benéfica a quem quer que fosse. Em forma de diálogo, eis a síntese do ideal defendido pelo filme em *A Revolução de Maio*:

Nós já não pensamos é como tu imaginas. Então, julgas que nós continuamos cegos como dantes, como no tempo em que vocês nos metiam idéias mais perigosas do que as bombas que nos metiam nas mãos. Estás muito enganado. Nós agora sabemos, vemos, compreendemos. O Estado não nos promete o impossível, não nos diz que somos donos disto, mas dá-nos trabalho, assegura-nos o salário, constrói escolas para nossos filhos, garantindo o sossego [...] e nós devemos pagar-lhes com greves, chantagens, atentados?

Muito mais do que ao slogan, tantas vezes repisado pelo Estado Novo português, «Tudo pela nação», «Nada contra a nação», é ao sobredito discurso que devemos nos reportar se quisermos ampliar a compreensão da força política dos ideais reguladores transmitidos pelo filme. Nessa espécie de monólogo, acha-se a prova de o processo de captura da subjetividade do espectador ter sido feita pela apresentação de uma forma de heroicização atada à fixação

de um *programa existencial*, não apenas *preferível a outros*, mas tido como *melhor*, um pouco como se o filme português ecoasse em imagens a certeza propalada pelo Ministério da Educação brasileira de que «todos desejamos ser homens perfeitos»⁵⁵²:

Se vivemos, vivemos para alguma coisa, aspirando a realização de alguma coisa. Essa aspiração, esse para quê nos subministra o critério de apreciação de valores, nos diz o que é bom e o que é mal, o que deve ser feito e o que não o deve.⁵⁵³

Teria deixado passar o fato de ter enunciado há algumas linhas acima que o herói da narrativa caracteriza-se pela ausência de superlativos positivos? A aparente contradição entre a fixação do melhor modo de viver e a abolição de superlativos positivos desfaz-se quando nos recordamos de os *superlativos negativos* terem a mesma importância na condução da vida que os positivos. Sim, desejamos ser homens perfeitos, mas também desejamos com o mesmo ardor não ser homens imperfeitos. Dito de modo simples, a melhor vida não é apenas a que se encaminha ao melhor, mas também a que se afasta do pior. Apesar de a fala do trabalhador fazer menção ao trabalho e ao sossego, é evidente que o acento da defesa do regime salazarista recaí sobre o «já não». Vendo bem as coisas, o que eles sabem? O que eles compreendem? Sabem e compreendem que não devem ser como César antes da conversão. Em suma, a *orientação prática* da vida do operário é organizada a partir da convicção de que ela se está a afastar-se do pior.

Se isto é certo, não estranha que também no Brasil Getúlio tenha posto em diversas ocasiões o superlativo negativo em primeiríssimo plano e insistido na necessidade de afastamento do governo dos «vastos planos de soluções abstratas»⁵⁵⁴, «impraticáveis na realidade», em vez do apelo a futuros diamantizados. O curioso é notar como o rebaixamento das reflexões políticas ao nível da administração do presente não era lido como limitação da imaginação política, e sim na chave do «dever cumprido»⁵⁵⁵. Disto muito se podia dizer. Getúlio voltava a fazer fogo sobre o vazio do otimismo futuro em 1931:

Em vez do ambiente de mentira e de artifício, então reinante, estabeleceremos a verdade e a franqueza, como norma e, em substituição ao otimismo, composto de hipocrisia e ignorância, com que nos iludiam, a realidade da situação, sem nada ocultarmos ao país⁵⁵⁶.

Fora dos limites do dizer franco, entendido, aqui, em oposição às enunciações relativas ao futuro, somente um gigantesco e verborrágico nada, alimentado pelas aberrações otimistas

⁵⁵² CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 01, 1939.

⁵⁵³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 05, 1941.

⁵⁵⁴ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.9.pdf/download>

⁵⁵⁵ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1936.

⁵⁵⁶ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/02.pdf/view>.

e invencionices cegas aos fatos, «golpes de taumaturgia»⁵⁵⁷, em suma. No entanto, a condenação da farsa otimista não desaguava na inquebrantável rispidez dos pessimistas desencantados, pois estes modos de vida tinham como destino o paredão de fuzilamento reservado aos vícios contrários aos padrões éticos de conduta getulistas:

O que se faz mister é reagir contra os derrotistas, que espalham boatos; contra os descontentes, que não tiveram as ambições satisfeitas; contra os empreiteiros de desordens e aproveitadores da revolução; contra todos os que pretendem mascarar os seus apetites com o rótulo de extremado patriotismo⁵⁵⁸.

Durante a Era Vargas, o trabalho que se executava era «real» e, por isso, afugentava as atitudes de «indiferença» ou «desprezo» sempre prontas ao aplauso das «atitudes de rebeldia»⁵⁵⁹. A reposição da identificação de superlativos negativos indicativos do caminho a não ser seguido era tanto mais importante na maquinaria discursiva do Estado brasileiro quanto mais o reconhecimento das insuficiências das medidas governamentais concernentes à melhoria da vida da população – «não é tudo quanto poderia ser feito» – não implicava o retorno de novos superlativos positivos, na medida em que a prova do contínuo afastamento diante do pior permitia que a permanência de certos problemas sociais fossem lidos como o «máximo que se pôde e que se pode fazer», surpreendendo os que imaginam que os discursos de dominação são sempre reféns de metanarrativas cujo sucesso dependeria da maquiagem das regiões de imperfeições que acompanham as promessas dos projetos de governos apresentados sob o signo do melhor. Não é nada evidente que a explícita aceitação de restos de rebarbas por fazer não entrava em colisão com a adesão ao cardápio existencial salazarista e getulista. Mas tampouco deveríamos dizer: todas as falhas do governo foram bem-vindas aos governos. Como vimos, não faltava sequer arremedo de campo de concentração para o êxito do processo de abafamento dos discursos fragilizadores das autoridades. No entanto, certas declarações de insuficiência, sobretudo quando acompanhadas pela sólida convicção das experiências sociais a que deveria evitar a todo o custo, acabava dando mais poder ao poder existente. É a lógica do reformismo. É o paradigma do «desenvolvimento sem revoluções sangrentas»⁵⁶⁰, estas que só trazem «regressão». Daí que a violência aberta não era

⁵⁵⁷ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03-de-outubro-de-1931-revolucao-de-outubro-manifesto-a-nacao-lido-no-teatro-municipal/view>.

⁵⁵⁸ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1931/03-de-outubro-de-1931-revolucao-de-outubro-manifesto-a-nacao-lido-no-teatro-municipal/view>.

⁵⁵⁹ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1932/14-de-maio-de-1932-a-revolucao-e-o-regime-legal-manifesto-a-nacao-em-sessao-solene-no-edificio-da-camara-dos-deputados/view>.

⁵⁶⁰ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.11.

mais sinônimo de ruptura, abertura, mas de regressão. Daí também que a única lógica possível era a da ampliação dos meios de efetivação dos projetos previamente definidos que minimizassem, por um lado, a exigência de alternativas éticas e políticas e que maximizassem, por outro lado, os meios empregados no fortalecimento da ordem estabelecida.

Se o melhor não batia à porta dos cidadãos-espectadores, o cinema estava lá para apontar a infinita tarefa de repúdio ao pior dos piores, de modo que o «espectador» brasileiro⁵⁶¹, também imbuído de superlativos negativos, podia voltar para casa seguro de que estava «desejoso de tornar-se melhor» a despeito da ausência de superlativos positivos. Assim, se era verdade que a «ânsia de atingir o melhor e o mais perfeito» levava os indivíduos a «consagram-se a experiências»⁵⁶², o melhor e o mais perfeito eram medidos pela distância em relação ao pior – o comunismo, claro está. O pé atrás passava a valer mais do que as soluções balsâmicas na hierarquização dos ideais reguladores da vida. Se o Brasil nada temia no «presente»⁵⁶³, tremelicava-se quanto ao futuro, sobretudo diante das «promessas abundantes e falazes» dos «apóstolos do bolchevismo»⁵⁶⁴, cuja maluquice sem medida prescrevia «falso remédio para curar males políticos»⁵⁶⁵. Porque combatia fervorosamente os «surto demagógicos» que Getúlio ganhava a confiança dos operários brasileiros⁵⁶⁶:

UM OPERÁRIO: — Confiamos em V. Exa. (Muito bem; palmas)⁵⁶⁷.

A centralidade do superlativo negativo proferido pela boca do operariado português ficcionado no filme *A Revolução de Maio* e ratificado pelos vivas do operariado real brasileiro provam como os respectivos governos pós-revolucionários contavam cada vez menos com a abertura de perspectivas existenciais grávidas de formas de aprazimento inenarráveis na regulação da conduta da população e mais com a demonstração da distância em relação aos horrores do abismo comunista amiúde ofertado como vereda alternativa pelos canais discursivos não-oficiais. Com efeito, a expressão «nada contra» que encerra o slogan salazarista «Tudo pela Nação», «Nada contra a nação», não passaria de letra morta não fosse a operação de nadificação global das positividade das alternativas contrastantes às expectativas

⁵⁶¹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.114.

⁵⁶² : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/09.1.pdf/download>

⁵⁶³ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1935/12.pdf/view>

⁵⁶⁴ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/01.pdf/view>

⁵⁶⁵ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/01.pdf/view>

⁵⁶⁶ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1936/04.pdf/view>

⁵⁶⁷ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1938/07.pdf/view>

dos Estados, pois o afunilamento dos trilhos de ferro dos caminhos salazaristas, capaz de transformar toda a lateralização das perspectivas do futuro em impossibilidade, seria vivido apenas como mais uma imposição do Estado sem a negativização da alteridade, quando o fundamental da equação de sentido veiculada pelo filme *A revolução de Maio* dependia, na verdade, da crença de o caminho adotado equivaler ao afastamento em relação ao pior dos mundos. Invariavelmente, a evitação do pior dos piores a bussolar a vida dos espectadores.

A operação de negativização da alteridade avessa aos ideais reguladores dos regimes não poderia, pois, se reduzir ao apagamento da diferença vilanizada. Muito ao contrário. No regime de superlativo negativo, o termo negativizado tinha que ser repostado a todo o momento. A fim de o espectador não experimentar a internalização das orientações práticas embutidas na heroicização da personagem de César acerca do melhor rumo da vida como comandos formulados pelo Estado, o que comprometeria o entusiasmo dos espectadores, a presença do termo negativizado funcionava como o agente responsável pela transformação da oração *comparativa* em *superlativa* sem a *subtração do momento da comparação*, dando ao movimento de superlativização dos modos de vida do filme uma aparência de pluralidade, ainda que negativa. É porque o termo negativizado via-se acoplado ao superlativo que o espectador experimentava certa margem de variação de perspectiva não obstante o caráter inamovível do melhor que resultava da sucessão de somas de superlativos negativos.

Ei-lo, o cardápio de programas existências disponibilizadas pelo filme: Estado Novo longe das bombas e mortes ou Estado Novo longe das greves ou Estado Novo longe da guerra ou Estado Novo longe do analfabetismo ou Estado Novo longe do comunismo ou Estado Novo longe da demagogia, etc. Portanto, a mobilização dessa forma peculiar de *enriquecimento de alternativas* dependia da inclusão permanente do termo negativizado, pois na refutação dos programas de vida discordantes a serem dizimados radicava a força do superlativo negativo. Ainda que antiteticamente, o negativo expressa companhia. Isso significa que quem se encontrava na situação de estar sem x, sem y, sem z, não se vê sem opções, pois está sendo confrontado a todo o tempo com alternativas. Podemos começar a desconfiar da hipótese largamente aceita de que o controle da população pobre dependeu de enunciações propositivas relativas ao que se devia fazer, já que o fundamental era o que não se devia fazer. Mas, acima de tudo, podemos deixar de ter qualquer dúvida em relação ao posicionamento do medo como afeto político central a gerir a vida das populações no Brasil e em Portugal após a vitória das respectivas revoluções. De lá para cá, o medo veio fazendo as vezes das narrativas prescritivas no processo de acuação e formação do modo de ser do

cidadão-espectador, produzindo, no limite, um modo de vida que não diz de si nada além de se tratar de um modo de vida *safe*. Afinal de contas, o que me deixou tão perplexo diante da escolha de superlativos negativos na montagem da personagem heroicizada? Via de regra, tendemos a situar o superlativo negativo na condição de caminho penoso que se vê suportado em nome da obtenção do melhor, seja no plano da vida, seja no plano da ficção cinematográfica:

É um bom filme aquele que, prefigurando a grande, certa, absoluta e completa vitória do Bem contra o Mal, que terá lugar no fim dos tempos, mostra em tôda a sua realidade e crueza a maldade, mas ao mesmo tempo um processo longo e igualmente realista de como se vence, pelos meios humanos e divinos, aquela maldade.⁵⁶⁸

Sendo mais direto e mais claro, o tendemos a imaginar que o superlativo negativo nunca é um fim desejado em si.

Ninguém deseja uma operação grave de uma perna, a amputação de uma perna por exemplo, no entanto há casos em que há necessidade dessas medidas para evitar males maiores.⁵⁶⁹

Novamente, olhando para o filme russo, ganhamos alguma luz sobre o filme português. No filme Outubro, o operariado russo só aparece como revolucionário por se tratar de encenar o *movimento de ascensão* indelével de uma revolução ainda não consolidada. Basta lembrarmos de que o final do filme coincide com o final da revolução. Não há depois da revolução. No caso do filme português, não se trata de encenação da tomada do Estado pelas forças reunidas à volta da figura de Salazar. Tanto é assim que não há cabimento para o revolucionário, pois *não deve haver revolucionário após a revolução*. E, no entanto, a encenação do que suporíamos ser o tempo de paz é a encenação da vida constantemente ameaçada. O filme A Revolução de Maio foi a primeira forma de *auto-compreensão* de vida tipificada na heroicização de uma personagem que prega sutilmente a fixação de uma tabela de orientação de vida marcada pelo privilégio do superlativo negativo a ser adotada pelos espectadores pobres. Cesar não era o cristo do Estado Novo destinado a sacrificar-se pela nação, era o anticristo recuperado das trevas pela identificação do superlativo negativo ao qual deveria fugir como o diabo da cruz. Penso que não errava a mão quando afirmava que as autoridades encarregadas da gestão do cinema apostavam nele como meio privilegiado de inculcação dos ideais reguladores do Estado. Precisamente, para continuarmos na pista do que está em jogo nos superlativos comunicados pelo filme, é preciso situar a oferta de programas

⁵⁶⁸ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.37.

⁵⁶⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 48, 1941.

existências via cinema no quadro da Escola Nova. Não vejo outra maneira de começar a não ser pela recordação do imperativo de a escola dever ser não apenas lugar de instrução, mas, sobretudo, de ensino. E, melhor do que qualquer outra disciplina didática, o cinema cumpria o papel de dar «lições de vida»⁵⁷⁰. Melhor sim, pode-se dizer. Porque o cinema não se limitava aos «sentidos exteriores», abarcando também a «inteligência», os «afetos» e a «vontade». Tudo se passa, pois, como se o cinema fosse o instrumento capaz de realizar os objetivos da «educação moral e cívica», pois o seu sucesso dependia dela não ser «dada em tempo limitado», «mediante a execução de um programa específico», como se lê no artigo 24 da lei orgânica do ensino secundário, ao fazer uma «escola diurna e noturna do cinema» que «alfabetiza para o exercício da virtude»⁵⁷¹. A revista de cinema *A Cena Muda* já contava a bola em 1932, especificando a potência reguladora dos filmes de enredo. Mas, o que era muito mais necessário do que a definição entre filmes científicos, instrutivos ou de enredo, era o sublinhar do denominador comum, a saber, as lições de vida:

Um filme é uma lição que fica gravada sem esforço na memória do espectador. Os próprios filmes sem carácter científico são também instrutivos. Educam o bom gosto e revelam a geografia e os costumes de povos diversos. Mostram a vida das grandes cidades e dos diferentes centros sociais. Um filme é sempre uma lição. Lição de psicologia. Lição de Moral. Todo o filme tem um fim honesto: Civilizar, instruir, educar. Os próprios filmes de enredo demonstram a vitória da virtude sobre o vício. O Brasil precisa dos filmes educativos para a instrução de seu povo. Além de estimular o patriotismo do povo, o Cinema Brasileiro tem ainda a vantagem de tornar o Brasil conhecido de seus filhos de Norte a Sul, concorrendo, assim, para o fortalecimento da unidade nacional. Quando se compreende a finalidade do Cinema Brasileiro é que se poderá justificar os sofrimentos e as amarguras que ele tem custado aos que lhe têm dedicado anos e anos de lutas e de sacrifícios heróicos!⁵⁷²

Isto é, «bem ou mal», cabia ao cinema ensinar a «resolver problemas vitais», nomeadamente pondo diante dos olhos do espectador «tantos exemplos»⁵⁷³, de modo que o espectador diante do cinema tinha a impressão, «não de estar **assistindo** a um fato», mas «de o estar **vivendo**», inserindo-se, mesmo de maneira inconsciente, no processo de identificação muito «semelhante à do sonho». O cinema seria tudo isso e mais. E, no entanto, também na visão de certos psicólogos da época, a oferta de exemplos de conduta representava a arma mais poderosa da circulação das imagens em movimento. Ao menos desde 1936, psicólogos brasileiros vinham sonhando com a invenção de técnicas de regulação da conduta que

⁵⁷⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.4.

⁵⁷¹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.114.

⁵⁷² Cinemateca Brasileira. Carmen Santos e o Cinema Nacional. **A Cena Muda**, 01 de março de 1932.

⁵⁷³ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.6.

reunissem a «norma» e o «exemplo»⁵⁷⁴, combinação imensamente superior ao ensino escolar, já que as «lições de vida»⁵⁷⁵, comunicadas pelo cinema, tinham mais «prestígio que a palavra do mestre» e a «letra impressa», certamente por conta do seu modo «espetacular» de apresentação, certamente pela «sínteses luminosas», sempre ««cheias de esplendor», o que as fazia «acessíveis e comovedoras», mas, acima de tudo, pela «disposição de inteira passividade» e «imensa alegria» com que o «jovem vai ao cinema». Numa palavra, o cinema seria um «regime de choques»⁵⁷⁶ imperceptíveis que faria falar e fazer de maneira inconsciente. Daí a necessidade de somar a heroicização de personagens à idealização do professor, visto que «gravam-se as lições de heroísmo»⁵⁷⁷, o que muito vinha auxiliar «o trabalho de cristalização de ideais». Se quisesse tentar ser mais direto, glosaria em jeito de síntese, a ideia de que «os olhos e os ouvidos são avenidas largas que vão ter direto à alma»⁵⁷⁸. Enfim, quanto mais falava-se de heroicização, mais falava-se do prolongamento dos efeitos do autogoverno na alma dos espectadores:

O que entra pela vista se transforma em ideias que perduram, porque vão coloridas pela emoção. Entre mãos conciosas e hábeis, pode tornar-se instrumento de aprendizagem que supera todos os demais.⁵⁷⁹

É nesse sentido que se pode compreender, pois, a ideia de que o cinema se vinculava à resolução de problemas vitais? Se o homem não possui «instintos puros», e sim instintos sempre já «modificados», as autoridades responsáveis pela gestão do tecido do corpo social tinham que trabalhar a relação do sujeito consigo ao nível da «tendência»⁵⁸⁰, já que não se podia «confiar tanto assim nas outras forças instintivas do homem»⁵⁸¹, «sobretudo das multidões», sendo necessário e normal a «reação da sociedade contra um mal que a transformará em um agregado de loucos e criminosos». Daí, a enorme importância do que designei pelo nome de superlativos positivos e negativos. Por ora, importa notar que a substituição do instinto pela tendência supunha que o homem, ao contrário dos animais, não tivesse sistemas congênitos de condução de si previamente estruturados. Se o instinto animal teria fins pré-fixados, em compensação o homem só poderia orientar-se na vida a partir da

⁵⁷⁴ ANDRADE, Almir de. **Da interpretação na psicologia**. Editora Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1936, p.57.

⁵⁷⁵ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.249.

⁵⁷⁶ Idem, p.250.

⁵⁷⁷ Idem, p.255.

⁵⁷⁸ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.255.

⁵⁷⁹ Idem, p.252.

⁵⁸⁰ JUNIOR, Onofre de Arruda Pentead. **Compendio de Psicologia: problemas de psicologia educacional**. São Paulo: Edição do autor, 1949, p.53.

⁵⁸¹ Cinemateca do MAM. A liberdade e o constrangimento. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1968.

aquisição de superlativos indicativos do melhor tipo de encaminhamento a dar a própria vida, fosse no caminho a seguir, fosse no caminho a evitar. É nesse sentido que podemos compreender a ideia de que «a instrução sem a educação é como uma alavanca sem ponto de apoio»⁵⁸². O que resulta de tal afirmação? Entre outras consequências, a convicção de que o povo, por mais instruído que pudesse vir a ser, seguiria indiferente ao rogo educacional caso não se suscitasse no coração dele o «estado de opinião favorável à execução da tarefa educativa», já que as orientações de vida propostas aos homens só se faziam à custa do aliciamento da inteligência e da vontade, sendo totalmente ineficazes quando se tentava governá-los «manietando-os»⁵⁸³.

Feitas as contas, é preciso perguntar-se por que a consolidação do superlativo negativo se fez no exato momento em que a ideia aparentemente aposta do Brasil como país do futuro ganhava terreno. É que talvez o Brasil tenha podido se tornar o país do futuro, não apesar do superlativo negativo, mas precisamente por conta dele. Estreitado o horizonte de expectativas positivas, o presente via-se, então, congelado e impedido de “crescer”. Noutras palavras, o Brasil tornava-se um país jovem não porque se encaminhava para algo de insuspeito e para o cumprimento das grandes promessas da modernidade à espera na esquina das décadas que se sucederiam: era eternamente jovem porque não tinha futuro. Isto é, o Brasil parava no túnel do tempo, na medida em que toda a luz que chegava do fim do túnel não indicava senão a chegada de outro trem. Sem o prenúncio de dias melhores, não éramos mais pagadores de promessa, mas indivíduos em permanente estado de *des-esperar*, uma certa modalidade de abertura para o futuro que tem o condão de estreitar o presente. Se a «história é preciosa quando se projeta no presente para contornar as perspectivas futuras»⁵⁸⁴, e preciso estar atento ao duplo sentido do enunciado. De um lado, contornar significa dar contorno. De outro lado, evitar. O ponteiro do relógio do Estado salazarista e varguista marcava sempre a hora grave da situação política em que se vivia, nunca atingia o limiar do desespero, no entanto. O «pânico» aconselha sempre «soluções errada», quando, na verdade, o bom funcionamento do superlativo negativo prendia-se à «consciência dos perigos e necessidades»⁵⁸⁵. Emparedados entre a consciência dos perigos do futuro e a necessidade da assistência as misérias do presente, os cidadãos-espectadores ficavam livres do perigo do resvalar da lonjura das nuvens.

⁵⁸² DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.8.

⁵⁸³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1940.

⁵⁸⁴ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 5, 1939.

⁵⁸⁵ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.3.

Ao contrário do que se costuma imaginar, o cidadão-espectador não foi pregado a uma forma de orientação prática da vida tão somente por intermédio da apresentação de um idílio sem adversidades, mas pela hiperbolização de superlativos negativos. Despojados da textura do real, a presença de superlativos negativos não cessará de se ampliar. Primeiro os comunistas, depois os subversivos, em seguida os drogados, a lista foi engordando e engordando, como se os males adensassem-se à proporção da sua ausência, ganhando peso suplementar. De lá para cá, ganhamos cada vez mais a reconfortante certeza de que *nada* de mal acontecerá.

PARTE II

AMADOR DE CINEMA OU CINEMA DE AMADOR? O NASCIMENTO DOS CINECLUBES

*Ninguém pensa em começar pelo princípio.*⁵⁸⁶

Quando as autoridades brasileiras e portuguesas contavam basicamente com dispositivos de regulação da conduta da criança-espectador e do cidadão-espectador, em meados da década de 1930 e 1940, o cinema não atraía a vontade interventiva das autoridades ligadas à arte. Nessa altura, as autoridades interessadas na estruturação da conduta do espectador sequer dispunham de vocabulários estéticos específicos, incluindo aí as autoridades propensas ao uso de medidas repressivas. No máximo, estas invocavam conceitos morais ou policiais a título de calção legitimador das proibições e cortes: atentado aos bons costumes, à ordem, o diabo. E, no entanto, zero no tocante aos processos cognitivos produzidos no contato com cinema, pois os vocabulários mobilizados pelas autoridades estatais ou escolares estavam longe de apresentar qualquer vínculo com o léxico dos diferentes domínios estéticos, o que ficava evidente pelo fato de as medidas elaboradas em vista à regulação da conduta dos cidadão-espectador poderem ser muito bem aplicadas à qualquer situação onde multiplicidades de cidadãos se reunisse em um ambiente fechado. A lista de preocupações do D.I.P.E. (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) prendia-se à disposição das salas de exibição. À parte ligeira diferença na arquitetura das salas de cinema, o essencial culminava na verificação do preenchimento dos «requisitos necessários», tais como «higiene» e «salubridade», em suma, a «segurança dos espectadores» ganhava o primeiro plano⁵⁸⁷. Do mesmo modo, as «repartições da polícia» viam-se obrigadas a:

⁵⁸⁶ Cinemateca Brasileira. Folha de São Paulo, 15 de dezembro de 1963.

⁵⁸⁷ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 28, 1932.

cuidar que as condições da sala de cinema sejam sempre mantidas, pelo gerente, em estado de perfeita aeração, que, entre um e outro espetáculo, depois da saída do público, quando não se tratar de espetáculos contínuos, e, em todo caso, antes do começo de novo espetáculo, decorra um intervalo não menor de dois minutos.

Os «próprios officiaes da polícia» deveriam verificar se:

a iluminação da sala e a distribuição dos postos sejam effectuadas de modo a:

- a) consentir que a passagem da luz para a obscuridão não se dê de uma forma brusca e prejudicial para a vista dos espectadores.
- b) permanecerem, na sala, mesmo durante a projecção, lâmpadas coloridas que permitam uma certa visibilidade sufficiente a vigiar os espectadores e a sala durante o espetáculo.
- c) o público não apinhar excessivamente a sala occupando as saídas e os corredores, e o número de bilhetes vendidos corresponder, quanto possível, aos pontos de sentar.
- d) também a visibilidade estar assegurada de cada ponto de sentar, ficando vedado absolutamente que as mulheres e as crianças permaneçam em pé durante o espetáculo.

Entrava ano, saía ano e nenhum sinal de vocabulários estéticos. Note-se o descrito acima: higiene, salubridade, segurança, visibilidade, localização, controle, termos nem de perto nem de longe aparentados às discussões à volta da qualidade da recepção do cinema como fenómeno artístico. Com o aparecimento do movimento cineclubista após o desfecho da Segunda Grande Guerra, as autoridades iniciavam novas conversas sobre o espectador de cinema. Isso mudava tudo. A começar pela relação do espectador consigo, doravante calibrada pelos vocabulários socialmente inventados pela vontade de nomear processos cognitivos próprios ao ato de recepção de cinema. Assim, começamos a ver como a gestão da relação da população pobre com o cinema era uma coisa. Outra muito diferente era a do comportamento dos cidadãos das cidades que tinham acesso diuturno às salas de cinema. Mas, para analisarmos as diferenças, semelhanças e intercâmbios entre as duas formas de governo dos espectadores, temos que nos voltar ao início do processo de formação dos cineclubes brasileiros e portugueses.

O cineclubismo não teve início com o fim da Segunda Guerra. Otavio de Faria, Plínio Sussekund Rocha, Almir Castro, entre outros, tinham criado o primeiro germe do cineclubismo brasileiro em 1928⁵⁸⁸, o Chaplin Club, considerado «ponto de partida» dos cineclubes e das revistas pioneiras sobre cinema⁵⁸⁹: *Scena Muda*, *Cinearte*, *Selecta*, *A Platéia*.

⁵⁸⁸ GRANJA, Paulo Jorge. **As origens do movimento dos Cine-Clubes em Portugal** (1924- 1955). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Mestrado, 2006.

⁵⁸⁹ MACEDO, Felipe Bacelar. O cineclubismo no Brasil. **Revista Cinema**, 1974.

No entanto, tratava-se de fenômeno de dimensão reduzida. Por isso, a analogia entre Chaplin Club e *movimento* cineclubista fica por aí. Para ganhar a pista da radical diferença entre a percepção social acerca do cinema na década de 1920 e a do cinema no final de 1940, basta lembrar que o termo cineclube não tinha o sentido que nos é familiar, quando surgia em um canto qualquer de revista ou jornal antes de 1945. Jayme Redondo mencionava o termo em 1925, mas referia-se a um clube de jogo que mobilizava «exibições cinematográficas para atrair jogadores»⁵⁹⁰. Nesse período, o assistir ao cinema muitas vezes sequer punha os cidadãos no caminho do lazer. Quer dizer, não eram raras declarações vincando à indiferença diante do cinema antes de 1945, até entre afamados críticos de cinema do pós-guerra. Um dos grandes nomes da crítica de cinema de São Paulo entre o período de 1948 a 1954, Carlos Ortiz não deixava de pontuar o fato de seu interesse pelo cinema ter nascido no «quando do término da guerra»⁵⁹¹. Em todo caso, se a exibição de filmes para pequenos grupos, a confecção de revistas de cinema e outras tantas formas dispersas de ver e falar sobre cinema eram fruíveis antes do término da guerra em escala módica, se o amor pelo cinema propiciava pequenos saraus cinematográficos na casa de Paulo Emilio Salles Gomes em 1937, a invenção de um projeto nacional e mundial de adoção e espraiamento de um modelo de organização da relação entre espectador e cinema, espectador e crítica, espectador e outros espectadores, espectador e si mesmo, não existia de todo em todo antes de 1945. Isto é, para uma modalidade específica de endereçamento ao cinema poder ter dominado outros modos de lidar com cinema e se convertido em modelo para os demais, foi preciso que este deixasse de estar circunscrito a grupos de indivíduos isolados e passasse a ser um sistema de orientação da experiência cinematográfica compartilhado pelos mais variados grupos sociais. Portanto, o cinema concernia apenas ao Estado e aos cidadão-espectador antes de 1945, sobretudo jovens, pois era público e notório que a «mocidade toda se interessava vivamente pelo cinema»⁵⁹². É um acontecimento tremendo que a experiência cinematográfica tenha sido manipulada pelos Estados e pelos jovens antes de o ser pelos intelectuais. Quais as consequências da entrada da intelectualidade na formulação da postura diante do cinema é o que já veremos. Antes, é preciso atentar com vagar no fenômeno fundamental que foi a criação do movimento cineclubista. Fundado em 1945 por um pequeno grupo de amigos, o Cine-Clube do Porto – instituição pioneira do cineclubismo em Portugal – não nasceu ao abrigo da vanguarda, nada

⁵⁹⁰ MACEDO, Felipe Bacelar. **Movimento cineclubista brasileiro**. São Paulo: Cineclube da FATEC, 1982.

⁵⁹¹ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, **cadernos 8**, p.11.

⁵⁹² Idem.

tendo que ver com o formato cineclubista sonhado por Walter da Silveira em meados da década de 1960, para quem o cineclube deveria:

assumir o papel vanguardista de reveladora dos fundamentos estéticos do cinema brasileiro, antecipando-se aos realizadores, em lugar de seguí-los.⁵⁹³

Malgrado ligeiro adiantamento no conhecimento das obras cinematográficas, a real assimetria entre esses protomediadores de cinema e seus concidadãos, vezes sem conta vinculada por nomes como Guilherme Ramos Pereira, Hipólito Duarte, Vergílio Armando Pereira e Vergílio Augusto Pereira, não se assentou em desigual partilha de capital cinematográfico, mas em notável defasagem de *investimentos afetivos*. Em vez de se legitimar pelo acúmulo de repertório cinematográfico, o que não tardará a suceder, em vez da dignidade desses protomediadores derivar da reunião de saberes sacrossantos, esse grupo de amigos elevou-se acima dos demais em virtude de uma paixão tão exacerbada pelo cinema que os levava à consecução de uma iniciativa sem contrapartidas financeiras e sem o colo de outras instituições e autoridades reconhecidas, já que boa parte da intelectualidade da época – se nem sempre atirava pedras em praça pública contra o cinema – nutria grande desconfiança quanto aos seus benefícios individuais e coletivos, éticos e cognitivos. Nesse sentido, o crítico de cinema José Régio elogiava em 1958 o Cine-Clube de Estremoz justamente pela vigor na luta inicial travada «contra as hostilidades do meio»⁵⁹⁴, batalha tanto mais louvável quanto mais as resistências dos apaixonados pelo cinema tinham como esteio unicamente a «tenacidade e o fervor de meia dúzia de rapazes desajudados de tudo» e que se viam «obrigados a fazer tudo por suas próprias mãos», só conquistando «simpatias» muitos anos depois de assentado o movimento, rapazes que vinham servindo o «bem comum sem qualquer espécie de ganho material» e «compensações morais», sem sequer contar com a «gratidão» a que tinham direito. Na mesma linha, o Cine-Clube do Rio maior fazia questão de lembrar, passados 25 anos de sua fundação, que só existiam graças a «quatro amigos»⁵⁹⁵, Feliciano Junior, Amílcar Pereira de Almeida, Jorge Rodrigues, parceria sem a qual não teriam fundado uma «associação de intuítos culturais», dada a insolidariedade do meio. Completado 7 anos de atividade, o Cine-Clube de Coimbra sentia-se no dever de tornar conhecidas as realizações feitas até ali sem «qualquer auxílio oficial e através de inúmeras dificuldades e

⁵⁹³ Cinemateca Brasileira. Da necessidade de uma revista nacional de crítica cinematográfica por Walter da Silveira, **Diário de Notícias**, 1961.

⁵⁹⁴ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Estremoz, 1958.

⁵⁹⁵ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube do Rio, 1975.

incompreensões»⁵⁹⁶, com apenas a «iniciativa dos então estudantes universitários Ruy Barbosa, Júlio Sacadura e José Carlos Cardoso».

Um ano depois de fundado o Cine-Clube do Porto, despontava no Brasil em 1946 o Clube de Cinema de São Paulo. Nesse mesmo ano, o Cineclube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro, sob a orientação de Plínio Sussukind Rocha, iniciava suas atividades. Em 1948, o Círculo de Estudos Cinematográficos abria suas portas no Rio de Janeiro, sob o comando de Alex Viany e Moniz Vianna, e nascia também o Clube de Cinema de Porto Alegre⁵⁹⁷, de Santos e de Fortaleza. Em 1952, começavam as exibições e os debates no Cine-club Os espectadores, em Belém. O ano de 1957 foi o do advento da primeira geração do Centro de Estudo Cinematográfico de Juiz de Fora, composta por Affonso Romano, Helyon de Oliveira, Amaury Costa, Armando Medeiros, entre outros, todos pertencentes aos «tempos heróicos»⁵⁹⁸, quando os cineclubes, «sem sede fixa», estavam praticamente «sem associados» e era necessário fazer «“vaquinha”» para a exibição de filmes, em suma, quando a mera existência da iniciativa cineclubista dependia do «sacrifício do primeiro grupo». Destelhados e sem apoio das comunidades em que se inseriam, eles, os fundadores, no entanto, persistiram. De tateio em tateio, podia-se dizer, «sem falsa modéstia»⁵⁹⁹, que o Centro de Estudos de Cinema de Minas Gerais, fundado em 1951, tinha tanto valor como os inventores do cinema, porque também as «coisas feitas por Lumière, Edison e Meliés» foram feitas na base do erro e ensaio. Arrastados pela mesma paixão pelo cinema, surgia o importantíssimo Cine-club de Marília a 12 de outubro de 1952, rebento de «mais um grupo de idealistas» preocupados com «traçar normas e rumos futuros»⁶⁰⁰, a despeito de todas as dificuldades, mormente a da criação de um movimento «numa cidade de interior». Portanto, ao contrário do mito freudiano do pai primevo, o *mito fundador* cineclubista, autenticado por nomes próprios, baseava-se em pais benevolentes e dispostos ao sacrifício pelos filhos-espectadores. Descontado o comentário, uma coisa era certa: todos os cineclubes a que tivemos acesso evocam em algum momento da sua trajetória os impasses iniciais contra os quais tiveram que pelejar a fim de ganhar espessura no corpo social.

Logo, não devemos situar o trabalho nascente desses barqueiros da mensagem cinematográfica no quadro de uma relação profissional com o saber sobre cinema, pois o que

⁵⁹⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1957.

⁵⁹⁷ Cinemateca de São Paulo. A importância dos cineclubes por P.F.Gastal, **Revista do Globo**, 24 de abril de 1948.

⁵⁹⁸ Centro Cultural São Paulo, 1962.

⁵⁹⁹ Cinemateca Brasileira. Boletim do Centro de Estudos de Cinema de Minas Gerais, 1951.

⁶⁰⁰ Cinemateca brasileira. Boletim do Cine-Clube de Marília, 1962.

lhes serviu de suporte inicial não foi a toga professoral, mas a paixão desembestada por esse novo filho da cultura que era o cinema. Os cineclubistas estavam longe de serem os únicos a se autoproclamarem os verdadeiros apaixonados pelo cinema. Outras personagens sociais reivindicavam a posse do saber sobre cinema e consideravam os demais pretendentes como ilegítimos e falsários. Penso, por exemplo, no cinéfilo. Não irei esmiuçar, aqui, os dois sentidos históricos imputados a esse termo. Por ora, basta vincar que a conduta do cinéfilo foi insistentemente denunciada como vigarice indigna – daquelas de bradar ao céu – perante o cinema. E isso porque, ainda que fosse reconhecida como verdadeira a paixão dos cinéfilos pelo cinema, o aumento de seus batimentos cardíacos a levar o coração à boca não se fazia acompanhar por nenhuma preocupação com o modo de ser dos outros espectadores, atuais ou virtuais. Muito embora não se tratasse de ataque diretamente dirigido aos cinéfilos, o Cine-Clube Pro Deo apontava os traços do cineclubista ideal, definindo-o não apenas como «estudioso»⁶⁰¹, mas também, e sobretudo, como «apóstolo de cinema», já que «nem os estudiosos sem espírito apostólico», «nem os apóstolos pouco esclarecidos», podiam almejar o posto de capitães da cultura cinematográfica. Sendo o apostolado o ponto nevrálgico, fica claro como o dirigente cineclubista ideado não se limitava a ser alguém que «seleciona» filmes, mas que «ensina a selecionar filmes de qualidade», não apenas alguém que «discute» filmes, mas que «ensina outros a discutir ordenadamente bons filmes».

Não era, pois, na relação do espectador consigo que o amor desenfreado pelo cinema podia ser autenticado e vivido de maneira legítima, e sim no tipo de conduta com outros espectadores, como se apenas a regulação da conduta dos pares funcionasse como indicador da veracidade da paixão pelo cinema, de modo que o ardor pelas imagens em movimento de nada valia se não fosse traduzível em formulações prescritivas e interessadas na estruturação da conduta dos espectadores, pois tal afeto teria de valer imediatamente como comprometimento com a educação cinematográfica de terceiros. O que era exigido do apaixonado pelo cinema não era simplesmente assimilação de técnicas de abordagem do cinema, era certa atitude específica frente aos demais espectadores, cuja infração não era vista como incumprimento de uma exigência entre outras, mas como ameaça ao coração do *ethos* cineclubista. O ato educativo não se posicionava como moralmente neutro em relação ao ato de assistir ao cinema. Longe disso. Cada vez mais, a máxima orientadora cineclubista apregoava que os demais gestos ligados ao cinema só poderiam e deveriam ser validados como virtudes dignas de um verdadeiro espectador se fossem submetidos às exigências da

⁶⁰¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1960.

reprodução e expansão dos modos de endereçamento forjados pelo movimento cineclubista. Via-se filmes, escutava-se palestras, lia-se críticos de cinema e, em qualquer dos casos, as atividades só seriam moralmente validados porque – e somente porque – educavam o olhar alheio. À parte o tom jocoso, tão presente nas críticas de cinema feitas por Vinícius de Moraes, idêntico imperativo vinha à tona. Vinícius não se dirigia às salas de cinema para escrever mais e melhor sobre cinema, ou para fruir uma experiência estética, mas para educar os demais espectadores, entendido como eventuais vítimas do canto mudo das sereias em movimento. Se proibia a si jejum cinematográfico, não o fazia por razões pessoais. A obrigação de sentar-se semanalmente em frente à telona dava-se em virtude do receio de estar a pôr os demais espectadores em situação de risco provocada pela ausência da devida «vigilância» ofertada pelas críticas de cinema⁶⁰². Eis o diálogo interno entre Vinicius e Vinicius:

Há uma semana você não vai ao cinema. Olhe que você com essa sua abstenção pode ter feito mal a algum fiel leitor teu [...] que, por incauto, e sem a sua rija orientação cinematográfica, se deixasse seduzir pela burrice dos cartazes, e... mais uma alma no inferno do cinema...⁶⁰³

A incuriosidade e o desinteresse pela educação do olhar alheio não se confinavam ao modo de ser do espectador-cinéfilo. Propositadamente, a I parte do trabalho deixava de lado o fato de a constituição do ser do cidadão-espectador ter ocorrido em paralelo a disseminação da prática do cinema amador. É isso aí: *o praticante de cinema existiu antes de existir o espectador de cinema*. E o mal do cinema amador era descrito nos mesmos termos empregados na negativização do espectador-cinéfilo. O movimento cineclubista só levantaria voo se cortadas as amarras do cinema com a cinefilia e o cinema amador. Não estranha que Canuto Mendes estivesse para os dirigentes dos cineclubes como Rui Barbosa para os educadores da Escola Nova. Os dirigentes cineclubistas brasileiros referiam-se a Canuto em diversas ocasiões como precursor da guinada em direção à educação do olhar. Finda a fase eufórica das produções amadoras de cinema feitas no calor da juventude, Canuto Mendes trocara à paixão juvenil do cinema amador pela educação cinematográfica. À semelhança de outros «intelectuais de sua geração»⁶⁰⁴, Canuto amadurecera e começara a «pensar no futuro do país», missão que lhe obrigara a migrar da posição de diretor de cinema amador para a de conselheiro da Cinemateca Paulista nos anos 60. O amadurecimento dos

⁶⁰² MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.115.

⁶⁰³ Idem, p.69.

⁶⁰⁴ Idem, p.39.

diretores de cinema amador assistia-se em terras portuguesas. Era sabido que muitos dos espectadores antes de 1945 tinham sido capturados pelo «toque de graça ingênuo» do cinema amador, inerente à frescura das «coisas virgens»⁶⁰⁵. Porém, como o cinema já não cheirava a tinta e já não se achava no tempo das «primeiras descobertas», o amadorismo devia ceder lugar à tarefa mais séria de «soletrar» os elementos de base da experiência cinematográfica, sem os quais a educação do olhar não teria condições de decolar. Em última instância, o fundamental do processo de conversão de cineastas amadores em professores de cinema radicava na fixação do espectador no *ponto equidistante entre a produção de novas narrativas e o desconhecimento sobre cinema*. Quer dizer, tratava-se da implementação de processos de constituição de espectadores que aprendessem a reconhecer algo mais que manchas imagéticas sem sentido adicionadas umas após as outras e a exaltar e admirar a genialidade dos diretores profissionais de cinema, tendo consciência de antemão que não a possuíam. Qualquer coisa que ainda não sabemos bem o que é teve de acontecer na ordem das coisas cinematográficas a fim de Glauber Rocha ter podido voltar a supor três décadas depois de Canuto que pensar sobre o futuro do país equivalia a pensar a respeito da produção de novas narrativas fílmicas. Para não avançar carro à frente do boi, é preciso perceber que o mesmo imperativo educativo se impunha em Portugal e no Brasil por intermédio da criação e ativação do *dispositivo do pioneiro*. Aos olhos de Manuel de Azevedo, as experiências pretéritas com o cinema, nomeadamente com o amador, foram experiências sem amanhã, pois não deixaram:

rasto, nem criaram uma tradição do clube de cinema, isto porque se tratava mais de pequenos grupos de cinema de amadores (aspirantes a cineastas) do que propriamente de pessoas interessadas em promover uma obra cultural entre a massa dos espectadores. Ora deve ser precisamente nisto que deve residir a principal tarefa dum cine-clube.⁶⁰⁶

Para muitos críticos do pós-guerra, os diferentes tipos de cinema amador, cuja ascensão fora interrompida com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, quando não «nulos do ponto de vista intelectual»⁶⁰⁷, exibiram apenas «valor subjetivo», nunca «inter-subjetivo». Daí o cabimento da retomada e do desenvolvimento pleno de uma alternativa de apropriação do cinema, consubstanciado em Portugal na criação da «Associação dos Amigos do Cinema», provavelmente a única agremiação de cinema preocupada à época com o aprimoramento da defesa do cinema arte e com a formação de um público que lhe fosse correspondente. Em todo caso, o ponto de partida das críticas cineclubistas ao cinema amador jazia na ausência de

⁶⁰⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁶⁰⁶ AZEVEDO, Manuel de Azevedo. O Movimento dos Cine-Clubes, **Seara Nova**, 1948, p.14.

⁶⁰⁷ Serra. Para Uma análise objetiva da arte, **Revista Vértice**, p.10, 1953.

relações intersubjetivas decorrentes do fato de o cinema amador ter sido sempre *para-si*, nunca *para-outro*. Às vezes, o ensimesmamento do cinema amador resultava da falta de bagagem cultural dos seus participantes, no geral cidadãos pobres das cidades. Era sabido que o cinema mudo paulista tinha sido composto por «imigrantes recém-chegados ou brasileiros da segunda geração»⁶⁰⁸, bem como por operários de origem italiana, que «chegavam ao cinema através das sociedades teatrais», isto é, o cinema amador nada era além da reunião de sucedâneos com sotaque europeu dos escravos africanos. Como esperar projetos educativos desse grupo social, se:

a maior parte das pessoas envolvidas com o cinema, na época, eram quase sempre homens humildes, com pouco dinheiro para aplicar mesmo em produções com custos irrelevantes se comparadas aos custos de filmes estrangeiros⁶⁰⁹.

Fosse como fosse, a década de 1930 fazia com que críticos voltassem à carga do cinema amador:

Nos tempos do silencioso era bem mais fácil e, principalmente mais barato, fazer cinema. Bastavam uma câmera, alguns metros de negativo, um conhecimento mesmo superficial de fotografia, para que se tivesse, com um pouco de intuição cinematográfica, um filme aceitável.⁶¹⁰

Italianos pobres e cidadãos de laia idêntica, se produziam cinema aos baldes e com boa vontade, mais não faziam que empacar o apuramento das técnicas cinematográficas, contentando-se com improvisações sem consequências para o nascimento de uma Brazillywood tupiniquim. Evidentemente, eram «pessoas dedicadas e capazes»:

mas que nos momentos difíceis substituem o que devia ser certeza técnica por uma improvisação, que poderá ser muito brilhante numa apreciação desinteressada de uma personalidade, mas de funestos resultados para o cinema.⁶¹¹

Outras vezes – para adensar as cores negativas do perfil do praticante de cinema amador – o amadorismo via-se associado ao extremo aposto da pirâmide social: ao *hobby* de punhados de jovens ricos que se valiam do cinema como mero passatempo entre outros e que desconsideravam por completo a educação do olhar do povo. Sem dúvida, a hipótese elitista foi privilegiada em detrimento às insuficiências da experiência cinematográfica encabeçada

⁶⁰⁸ SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema**: o cinema educativo de canuto mendes (1922-1931). São Paulo: Annablume, 2003, p.47.

⁶⁰⁹ Idem p.50.

⁶¹⁰ Cinemateca Brasileira. Pinheiro de Lemos, 1942.

⁶¹¹ Idem.

pela população pobre, até porque assentava melhor ao tipo de argumentação de dirigentes cineclubista vinculados aos ideários socialistas ou católicos, dirigentes que tinham em alta conta a igualdade e a pobreza. Regra geral, o elitismo não aparecia na forma de acusação direta. Antes, era consequência da insistência com que críticos e dirigentes apontavam as enormes despesas envolvidas na produção de certos filmes, os filmes sérios, claro está. Logo, se o verdadeiro cinema era caríssimo, quem senão milionários despreocupados com a educação do povo teria acesso a ele? Não é a troca de nada que a primeira objeção que nos vem à mente quando pensamos no problema da produção de filmes na altura é idêntica a que Fragoso recorria na argumentação contra um grupo de cinéfilos que pretendia a organização de um clube de cinema voltado à formação de profissionais, alegando que o cineclubismo português não poderia nem deveria seguir a «orientação dos Clubes de Cinema Independente», «tão populares em Inglaterra», mas as «pisadas da maioria dos parisienses», pois aqueles seriam incapazes da mesma angariação de capital financeiro para pôr em marcha «produção regular»⁶¹², quando trasladados para o solo lusitano, ainda que o ano de 1945 tenha sido extremamente favorável à produção, segundo José Borrego, fundador do Círculo de Amigos do cinema, pois começava a tornar-se de novo possível, sobretudo a partir de 1946, o consumo mais à vontade de películas, motivo pelo qual todos, incluindo ele próprio, estavam à época «desvairados por filmar»⁶¹³. Portanto, antes da guerra e apesar das dificuldades, notava-se com facilidade o «florescimento extraordinário do cinema de amadores», sobretudo porque a produção de certas películas não ficavam caras e as câmeras eram compradas facilmente, de modo que «artistas», «jornalistas» e «escritores» tentavam «cinema com êxito» e sem «qualquer preocupação comercial», impulsionados apenas pelas «audácias e enovações» e afoitos pela «descoberta do mundo com a máquina de filmar», dedicando-se freneticamente à construção de uma «arte de laboratório», não no sentido de arte feita em estúdio, mas de obra por «pesquisas» e «tentativas»⁶¹⁴. O aumento da acessibilidade ao amadorismo da década de 30 foi resumido em retrospectiva feita pelo Cine-Clube de Rio Maior:

Na década de 1930, a Kodak lançou dois novos formatos, o 16m/m e o 8m/m. O 16m/m facilitou imediatamente a realização de alguns gêneros, como o documentário de exploração, podendo as suas imagens serem ampliadas para o formato normal de 35m/m. Além disso através do 16m/m facilitou-se ainda o campo do cinema experimental, com vantagem e economia. O formato de 8m/m tornou-se economicamente convidativo para

⁶¹² FRAGOSO, Fernando. A fundação dum ciné-clube em Portugal. **Revista Cinéfilo**, 31 de janeiro de 1931.

⁶¹³ PEREIRA, Guilherme Ramos. Ecos do Norte, **Cinema de Amadores**, Fevereiro de 1946.

⁶¹⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 12 de julho de 1953.

o filme familiar e de amadores e conquistou os mercados mundiais e o super-8, até com registro sonoro, criou, nestes últimos anos, como para as mais arrojadas experiências.⁶¹⁵

Tudo isso dito, talvez fique mais fácil de perceber a razão pela qual «cerca de 4000» portugueses ainda praticavam o «amadorismo cinematográfico» em 1940⁶¹⁶, a data de nascimento do Clube Português de Cinema de Amadores, inicialmente pensado «como secção do Grémio Português de Fotografia». No tempo em que roteiro ainda se chamava enquadração, a escolha entre cinema amador e amorador de cinema punha debates à volta do cinema. Ora, a construção do mito fundador cineclubista, a favor do qual vinha ao encalço as narrativas dos sucessivos sacrifícios implicados na construção de projetos empenhados na educação do olhar, tinha precisamente o objetivo de transformar as demais experiências com cinema em *nonsense* bem intencionados ou em voragem descompromissadas da juventude abastada e indiferente ao desconhecimento do povo relativo ao cinema. Daí os sacrifícios feitos em nome da produção de cinema, quando não prejudiciais aos espectadores que se viam sem o amparo da educação, serem, então, vãos. Eis as palavras de Walter da Silveira, talvez a mais decisiva influência cineclubista na formação da experiência cinematográfica de Glauber Rocha:

Não lhe adiantam sacrifícios pessoais, passar fome, vestir-se mal, dormir numa água-furtada, enfim reviver a existência dramática de um Modigliani. Na miséria extrema, êste pôde, depois de morto, entrar para a história, ser um imortal da pintura. O aspirante a cineasta sem dinheiro jamais fará um filme. As máquinas de filmagem não são tão fáceis como os pincéis e as tintas. Aquêles que, desejando fazer cinema, vivesse como Modigliani se arriscaria a encontrar tôdas as portas fechadas, inclusive as do futuro⁶¹⁷.

Vestida de crônica, Vinícius fornecia idêntica advertência anos antes:

O ideal de fazer cinema é um sonho que se paga caro. O material é dos mais custosos, e o cinema, como a pintura, e a escultura, é uma arte substanciosa, visto que ela exige um aparato para se realizar. A poesia, o romance, a arquitetura, a música, só pedem papel e lápis. Na ausência disso, um pedaço de carvão serviria, e uma parede. Não será, por exemplo, a falta de papel e lápis que irá impedir Anchieta, no seu desterro voluntário, de escrever o seu poema em louvor da Virgem. A santa e bruca areia, e uma varinha... Vá-se agora fazer cinema com isso.⁶¹⁸

⁶¹⁵ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim do Cine-Clube de Rio Maior, 1977.

⁶¹⁶ GRANJA, Paulo Jorge. **As origens do movimento dos Cine-Clubes em Portugal** (1924- 1955). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Mestrado, 2006, p.40.

⁶¹⁷ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.22.

⁶¹⁸ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.39.

Tamanha é a evidência de a democratização do cinema estar inelutavelmente obstaculizada pelos ditames econômicos – evidência que não poupa nem os mais argutos pensadores da atualidade brasileira⁶¹⁹ – que dificilmente atentamos para o fato de o gesto de redução do aparato mobilizado na produção da música à lápis e papel só ser plausível se nos mantivermos ao nível da partitura e da confecção do *roteiro* musical (o que também se aplica ao *roteiro* cinematográfico), já que o concerto em salas envolve despesas que não se esgotam em suposta modicidade de meios. Na verdade, o que estava em causa na fusão entre produção de filmes e recursos financeiros possibilitada pelos traços impingidos ao mito fundador era a redução da *disposição* à criação cinematográfica ao «padrão técnico»⁶²⁰, escondendo o fato de a dimensão econômica da produção cinematográfica não dar conta do apagamento da escolha entre duas visões em litígio relativas ao melhor modo de endereçamento ao cinema. Acachapada pela dimensão econômica, a suscetibilidade à criação de narrativas fílmica deixava de ser tão somente desvio ético dos pobres sem cultura e dos milionários indiferentes, mas impossibilidade de fato. Nesse regime de descrição, quem ousaria empenhar, então, o último anel e arriscar os dedos pela tentativa vã de produção de novos objetos fílmicos? Com efeito, o novo rosto do pioneiro teve como consequência a mudança do ponto de *incidência do momento forte da dramaticidade do mito fundador* da disposição para suportar riscos na produção de narrativas cinematográficas em nome da paixão pelo cinema para a de aguentar desafios da educação do olhar em nome da mesma paixão. Quer dizer, o heroico esforço implicado na produção de cinema foi sendo recoberto, ano após ano, pela não menos heroica tentativa de conscientização dos espectadores por via da educação do olhar, e a disposição para produzir narrativas cinematográficas foi se tornando menos atrativa que a de interpretar menos. O sacrifício do pioneiro não mais seguia o esquema narrativo sustentado ao longo do relato da produção do filme *Luar do Sertão*, de John Waterhouse e Landini, da qual se contava que ambos «carregavam a maleta», «carregavam a câmera», «carregavam tudo», «faziam tudo quase que sós»⁶²¹, indo ao ponto de fragilizarem a própria segurança financeira, já que Landini «tinha gasto todo o seu dinheiro»⁶²², «tinha vendido o automóvel», em suma, «não tinha mais nada». Ou, se quisermos, o crítico de cinema brasileiro Rubem

⁶¹⁹ ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

⁶²⁰ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.23.

⁶²¹ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Depoimento de Tito Batini para Zulmira Ribeiro Tavares, 15 de setembro de 1978, p.16.

⁶²² Idem, p.17.

Biáfora, antes exceção, era, então, norma. Segundo Walter George Dust, Biáfora, o maior «inovador da crítica»⁶²³, era talvez um dos únicos críticos que nunca tinha dado menor sinal de interesse pela produção de filmes e que tinha se mantido firme na posição de crítico de cinema. Numa palavra: nós, espectadores ou críticos de cinema, se não conhecemos mais a alternativa entre cinema amador e amor ao cinema, é porque o dilema foi engolido pela certeza do determinismo do capital. Como estamos a ver, o incentivo ao aprendizado de cinema em detrimento ao estímulo da disposição para a produção de cinema amador dependeu não apenas da disponibilidade de altas somas de dinheiro, mas também da reconfiguração do rosto do pioneiro, isto é, dos que podiam e deviam permanecer na condição de intercessores constantes e fundamentais para o trato do cinema. Antes do advento do imperativo de educação do olhar inventado e sustentado pelo movimento cineclubista, outros personagens sociais eram os pioneiros e outros os sacrifícios pelo cinema. Ora, a fim de o último prego no caixão do cinema amador ser definitivamente martelado, foi preciso que os amadores que carregavam câmera ao braço fossem – senão totalmente esquecidos – *profissionalizados* ou *amargurados*, de modo que a figura do praticante de cinema existente anterior ao cineclubismo era tragada para dentro dos estúdios de cinema ou expelida do amadorismo pelas amarguras das tentativas frustradas da juventude:

É a era dos pioneiros, dos quais muitos sobreviveram ainda, uns nas lides dos estúdios, outros completamente desenganados dos mundo de sombras da mocidade.⁶²⁴

Quer dizer, os praticantes temporários de cinema, mesmo quando reabilitados pelos críticos afinados com o imperativo de educação do olhar forjado no período do pós-guerra, nunca se viam atrelados de maneira positiva ao amador, cabia apenas ao profissional de cinema o papel de abre-alas. A «afirmação do cinema nacional»⁶²⁵ – situada entre 1930 e 1945 – era descrita como o momento em que a produção de cinema se espalhou por São Paulo, Campinas, Cataguazes, e, sobretudo, Rio de Janeiro, onde foram fundadas as companhias Cinédia (1930) e Atlântida (1941), sem qualquer menção as experimentações ocorridas para lá do perímetro dos grandes estúdios:

É preciso sublinhar a importância destas épocas de pioneirismo e consolidação, para que não se pense e repita que o cinema nacional surgiu

⁶²³ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Depoimento de Walter George a Afrânio, 24 de agosto de 1979, p.18.

⁶²⁴ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, **Cadernos 8**, 07 de junho de 1951, p.56.

⁶²⁵ Idem, p.57.

do nada, como um deus *ex machina*, ou por obra e graça de hipotéticos salvadores.

E a calendarização do cinema pelo viés do pioneirismo dos profissionais de cinema prosseguia. Apesar da falência em 1954 da companhia Vera Cruz, fundada em 1949, a ruína da indústria cinematográfica paulista não arrastara o cinema nacional para o buraco. Produzidos em 1954, os filmes *Agulha no Palheiro* e *Rio 40 graus* atestavam o cinema nacional se achar no auge no «triênio 52-53-54»⁶²⁶, podendo se dizer que se tratava do momento mais importante de «ruptura» na história do cinema brasileiro e do «mais fertilizante para os anos sucessivos», chegando a influenciar os «frutos» de 1962. Segue então a conclusão que nos interessa. O vínculo cineclubista aos pioneiros profissionais não se definia a partir da identidade entre meios empregados na lida cinematográfica. Se fosse o caso, os profissionais da Cinédia, Atlântida ou Vera Cruz não constariam entre intercessores eleitos pelos dirigentes cineclubistas, visto que estes ensinavam cinema e aqueles – muito mais próximos do cinema amador – produziam filmes. É curioso notar como a redescrição do rosto dos pioneiros foi a tal ponto bem-sucedida que os produtores de narrativas fílmicas das gerações seguintes, incluindo aí a patota do Cinema Novo, reconhecerão, não sem reservas, a dívida perante os cineclubistas empenhados na educação do olhar, mas pouco dirão acerca da contribuição do amadorismo para o destino do cinema. Se foi no após-guerra que os críticos e profissionais de cinema adquiriram a consciência de «nem só Hollywood» fazer cinema, foi ali também que definiram que os amadores não deveriam mais filmar. Ou, melhor dizendo, caso o fizessem, não deveriam mais servir de pasto aos discursos apologéticos que embalavam as máquinas de produção de rostidade dos pioneiros. Portanto, o cinema de madeira e zinco via-se rebaixado à condição de disfarce dos verdadeiros problemas econômicos e técnicos que acoassavam a decolagem do cinema nacional. Mas também disfarce dos impasses cognitivos. Eis o ponto-chave: a insuficiência do cinema amador ia além das deficiências técnicas e dos obstáculos financeiros intransponíveis. Na lógica cineclubista, o grande escolho para o sucesso do cinema amador devia-se ao fato de os amadores desconhecerem o *dispositivo do passo atrás*, pois desconheciam que antes de começar as filmagens, era preciso deter-se no estudo das teorias e dos filmes já feitos, era preciso dar-se conta e confessar que o que se conhecia sobre cinema era «nada» diante do que se deveria «saber» – de acordo com Canuto⁶²⁷. Retenhamos o fundamental: sem a fixação do dispositivo

⁶²⁶ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.99.

⁶²⁷ Cinemateca Brasileira. **Diário da noite**, 25 de julho de 1927.

do passo atrás, nem ricos nem pobres teriam trocado o dandismo amador pelo ensino de cinema.

É evidente que subsistiam pensadores ligados à formulação teórica de cinema que frisavam o perigo de o ensino de cinema estar em vias de se ancorar fundo demais em «terreno muito teórico»⁶²⁸. Era por isso que Carlos Ortiz – coorganizador dos Seminários de Cinema do Museu de Arte de São Paulo – decidia-se pela formação de um grupo no interior do próprio Seminário disposto a «arranjar um dinheiro e fazer um filme» e, nessa medida, substituir as infundáveis preliminares inerentes ao dispositivo do passo atrás pelo «navio-escola», culminando na produção do filme *Alameda da Saudade, 113* (1951), produção indissociável da validação do gesto de «pegar uma equipezinha e fazer um filme com os recursos que houvesse na hora»⁶²⁹, não obstante a certeza de se estar a espicaçar um filme «com mais aspectos de amadorismo do que de profissionalismo», amadorismo que incluía – seja notado – regime de trabalho de «até dez horas». Ora, não obstante pululassem aqui e ali resistências à dizimação da prática amadora de cinema, a redefinição do rosto do pioneiro só funcionava à custa da radical subtração do modelo de endereçamento ao cinema suposto pelo navio-escola, o modo de ficcionalização da imagem do cinema responsável pela inversão de prioridade entre recepção e produção de cinema. Isso demonstra de que modo o dispositivo do passo atrás exigia o espectador em processo de aprendizagem nunca se arrogar o direito de se posicionar acima das etapas prévias da formação da recepção adequada de cinema. Problema de colocação pronominal, portanto. O eu-espectador não podia estar nem a frente nem acima do cinema. Sem dúvida nenhuma, a expressão “antes de” foi de fato a mais empregada como meio de falseamento do alçapão de onde nunca mais os espectadores saiam:

Antes de se lançarem a nova tentativa, Oduvaldo e toda a equipe de Quase no Céu deveriam mergulhar num grande banho de cinema. Há uma consciência cinematográfica. Há uma consciência cinematográfica que dia a dia se consolida e se amplia, por todo o Brasil. Os fãs tornam-se dia a dia mais exigentes.⁶³⁰

Com a entrada em cena dos «núcleos mais intelectualizados dos cineclubes»⁶³¹, ganhava protagonismo a combatividade feita em nome de uma enorme «vontade

⁶²⁸ Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, *Cadernos* 8. p.11.

⁶²⁹ idem. p.12.

⁶³⁰ Centro Cultural São Paulo. Os intérpretes de Quase no Céu, 07 de junho de 1949.

⁶³¹ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, Caderno 8, 07 de junho de 1951, p.61.

pedagógica»⁶³². E tamanha a força do imperativo de educação do olhar alheio que mesmo Ortiz não se aguentava e dava aulas no intervalo da produção do filme *Alameda da saudade*, 113. Sim, é isso mesmo. No momento em que se juntavam aglomerados de pessoas à volta das filmagens, mais especificamente «populares que ficavam olhando»⁶³³, Ortiz aproveitava e encetava «comícios» com megafones acerca dos problemas levantados no Seminário. Afinal de contas, por que é que o movimento cineclubista, tão profundamente marcado pelo «cinema pobre», o cinema neorealista italiano, cinema que «realmente empolgou o pessoal todo daquela época», privilegiou os três dispositivos acima elencados – o dispositivo do pioneiro, o dispositivo do padrão técnico, o dispositivo do passo atrás – em vez de sofisticar as experiências cinematográficas na base do dispositivo do barco? Não terão sido os três dispositivos largamente utilizados pelos cineclubes os responsáveis pelo fato de cada vez menos a «ideia na cabeça» entrar em contato com a «câmera na mão», para brincar com o jargão mais famoso do Cinema Novo brasileiro? Será que não passava de torneio retórico a afirmação feita por Albert Lamorisse de se considerar eternamente, não um «profissional»⁶³⁴, mas um «amador»? Não é desconcertante pensar como uma das causas da derrocada da produção de cinema em Portugal e no Brasil tenha resultado da escolha do formato cineclubista em detrimento ao cinema amador, já que fazer cinema constituía a «grande ambição» da maior parte da «mocidade»⁶³⁵, segundo o texto escrito pelo Grupo Único dos Amadores de Cinema em Portugal (GUACP), publicado na *Invicta-Cine* em 1934? De todo modo, uma coisa é certa: a *experiência histórica do conceito de censura* é inseparável da análise da *experiência histórica do conceito de cineclube*.

Um, dois, três, vários serão os dispositivos utilizados na regulação da conduta do espectador cineclubista, bem como combinações entre eles. Mas, sem dúvida, todos convergiam para a estabilização de um protocolo a ser seguido pelos cineclubes em geral: o afamado «protocolo cinéfilo», que fixava como base de trabalho das rotinas cineclubistas o tripé «palestra-sessão-debate». À medida que tal protocolo ia se afirmando de maneira incontestada, despencavam as reflexões e publicações relativas aos mecanismos de produção e se afirmavam as leituras fílmicas de cunho hermenêutico. Antes de 1945, não era raro se deparar com indicações a respeito das técnicas de produção na revista carioca *Cinearte*, onde

⁶³² MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.10.

⁶³³ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, Caderno 8, 07 de junho de 1951, p.13.

⁶³⁴ Cinemateca brasileira, 1959.

⁶³⁵ Casa das Caldeiras. Uma valiosa iniciativa. **Revista Invicta-Cine**, 26 de fevereiro de 1934.

eram circulados procedimentos de filmagem, aspectos de produção de roteiro, problemas relativos à iluminação e à fotografia, cabendo aos chamados «naturais» – os documentários – a educação do povo. Nesse regime de educação do espectador voltado à produção, a partilha não se fazia entre espectador consciente e espectador alienado, mas entre *espectador-produtor e povo por conscientizar*. Se é verdade que parecia confirmado ao nível da edição de livros, desde a publicação do livro *Cinema e educação* (1931), dos educadores Francisco Venâncio filho e Jonathas Serrano, e do livro *Cinema contra Cinema* (1931), do ex-cineasta Canuto Mendes de Almeida, a crescente unanimidade em torno da implementação do cinema educativo no país, foi apenas após a emergência do movimento cineclubista e o protocolo de ensino que lhe servia de respaldo que a educação não tinha mais em mira a educação do povo, e sim a formação do espectador-de-cinema. E a mudança no fim almejado não equivalia à alteração de pouca monta, pois a introdução de um novo fim supunha a completa reorganização dos meios. Nas palavras de um dos dirigentes cineclubista:

para qualquer programa de atividades, o primeiro ponto a ser examinado é o fim. Em segundo lugar, onde se está e que meios existem». ⁶³⁶

Volto a insistir: o cineclubismo não nasceu de uma incapacidade financeira. Foi o resultado de uma escolha positiva que, muito embora nunca tenha se imposto abertamente contra o cinema amador, fez das tripas o coração para empurrá-lo para o final da fila das prioridades – sempre em nome da formação de «admiradores integrais» de cinema ⁶³⁷. Uma escolha que privilegiou o modelo francês de cinema e que sonhou com a criação de uma *brasillywood*, mas que fez pouco caso do modo de apropriação inglês de cinema, à época já afamado pela alta qualidade do documentarismo, o qual enfatizava a prática e o contato com a produção amadora de cinema. A bem dizer, o flerte com o modelo de apropriação de cinema francês vinha de longa data, ao menos desde 1921, quando Alberto Cavalcanti participara do encontro inaugural do Clube *dês Amis du Septième art*. Mais recentemente, em 1946, às vésperas da consolidação do movimento cineclubista, Paulo Emilio Salles Gomes viajava para França. Aliás, o francesismo da postura do INCE foi denunciada pelo próprio Glauber Rocha:

O INCE, aliás, concendendo apenas a Humberto Mauro o direito de realizar documentários, nada fez, além disto, para estimular os jovens. Eis um grave problema: o documentário é a melhor escola para formar quadros. ⁶³⁸

⁶³⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim do Cine-Clube de Poverelho, 1962.

⁶³⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

⁶³⁸ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.144.

O ponto é este: se é verdade que os críticos formados pelo movimento cineclubista nunca pregaram os amadores na cruz da infâmia, não é menos verdade que a crítica exigia o «máximo»⁶³⁹, mas jamais bolia «vírgula para ajudar os documentaristas brasileiros», já que se achavam sobremaneira entretidos na criação de elites de espectadores brasileiros. Um crítico bastante severo à não menos severa crítica de Glauber a respeito do encaminhamento dado ao cinema em São Paulo e em Minas Gerais contra-atacava em 1963:

Se em Minas ainda não há um ambiente de produção de filmes como na Bahia, duvido que lá haja uma intelectualidade crítica e uma elite de espectadores como há em Belo Horizonte.⁶⁴⁰

Ninharias de razões a favor da produção de narrativa de cinema e tonéis a favor do aprendizado de cinema não podiam senão levar ao sufocadamente da «explosão de Humberto Mauro»⁶⁴¹, cineasta cuja habilidade na construção de obras fílmicas feitas a partir de punhados de livros e de paisagens mineira em 1933:

Humberto Mauro, afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a um estúdio laboratório-primitivo, sem leitura de crítica ou de livros especializados – contando apenas com desorganizadas informações de Griffith, King Vidor, possivelmente John Ford e Stroheim; com alguns filmes expressionistas e outros tantos russos, americanos e franceses – tinha diante de si a paisagem mineira.⁶⁴²

Depois de 1945, não mais estúdio e rua, mas biblioteca, não mais incursão temporária nos diferentes patamares da produção de filmes, mas imersão nas diferentes etapas dos ciclos de estudo de cinema. Antes dos cineclubes, onde os membros passarão pelas mais variadas atividades, desde a montagem de cartazes cinematográficos, passando pela divulgação de filmes, até chegar à crítica de filmes, o percurso formativo ocorria no interior do processo de confecção da narrativa fílmica. Antes de 1945, um bom diretor era aquele que havia trabalhado:

como ator, fotógrafo, argumentista, montador, produtor, diretor, cenógrafo, eletricitista, maquinista, esteve em todos os setores da técnica.⁶⁴³

⁶³⁹ Idem, p.147.

⁶⁴⁰ Cinemateca Brasileira. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 23 de outubro de 1963.

⁶⁴¹ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.46.

⁶⁴² Idem, p.45.

⁶⁴³ Idem, p.47.

Quando o cinema amador for substituído pelo amador de cinema, o percurso formativo ver-se-á radicalmente modificado. O fundador do Belcine Clube, Jorge Palaio, chegava a afirmar que:

Um cine-clube não é um clube de cinema de amadores, mas de amadores de cinema, agrupando assim, os que admiram o cinema como espectáculo construído por outrem e os que, por outro lado, desejam “fabricar” o seu cinema.⁶⁴⁴

Mesmo no caso em que os espectadores podiam «fabricar» cinema⁶⁴⁵, o alvo último não radicava na democratização da fabricação de narrativas fílmicas. Se o «valor» e o «interesse» do cinema amador não podiam se esparramar no esquecimento, era simplesmente porque muitas «vocações autênticas» e «talentos» foram «revelados através de filmes amadores». Era apenas no sentido da predestinação que António Brochado apresentava na sessão de 31 de maio de 1951 o documentário como revelador de vocações e como primeiro passo dado pelos realizadores «mais famosos», tal como tinha ocorrido com Manuel de Oliveira e seu primeiro filme *Douro, Faina Fluvial*. Enquanto o documentário era visto como «grande escola de aprendizagem dos que amanhã podem contribuir para a criação de um cinema português»⁶⁴⁶, os cineclubes definiam-se como o lugar da gestação de um novo público português. Vê-se bem como os cineclubes, uma vez afrancesados, se nem sempre transformavam o cinema amador em doença infantil a ser corrigida pelo advento da fase do bom senso cineclubista, consideravam o documentário apenas meio de identificação e promoção do artista de cinema. Na formação cineclubista, o fundamental era levar a cabo uma educação cinematográfica que deveria ser «extensiva» e abarcar «praticamente toda a população»⁶⁴⁷, promovendo uma «educação através da arte», e não «própriamente uma educação artística», estimulando, dessa feita, a «sensibilidade do português genérico», mas «sem pretender fazer dele um artista», o que seria «projeto utópico» e típico dos tempos em que dominava o cinema amador – um dos responsáveis por impedir que o cinema nacional tivesse se erguido da «sombra vaga de um aventureirismo intelectual»⁶⁴⁸. Se o povo tinha que ser educado pelo cinema sem receber teoria, o espectador cineclubista tinha que receber teoria sem chegar a fazer cinema. «Fora dos acasos de um amadorismo de talento»⁶⁴⁹, o objetivo da

⁶⁴⁴ Casa das Caldeiras. **Seara Nova**, 13 de abril de 1946.

⁶⁴⁵ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

⁶⁴⁶ Idem.

⁶⁴⁷ Idem.

⁶⁴⁸ Idem.

⁶⁴⁹ Idem.

educação estética cineclubista não era mais:

Provocar o aparecimento, na população portuguesa, de algum Beethoven, Mussorgsky ou Debussy, senão tornar possível ao nosso povo o usufruir dos bens legados por esses e outros grandes artistas.⁶⁵⁰

Na lógica dos fundadores dos cineclubes, bem como dos críticos que os arrimavam, a paixão verdadeira era tão somente e tanto o *amor que se agudizava na deriva pedagógica cinematográfica*. O cinema tinha de ser, pois, instrumental em relação ao cuidado dos outros e a paixão apenas sopro de vida da formatação do *êthos* alheio. Não por outro motivo essa paixão arrebanhadora continuará sendo prova da manifestação do amor pelo cinema imposta aos membros cineclubistas anos depois de iniciada as tarefas do Cine-Clube do Porto em meados de 1964:

Sem dúvida que uma maneira prática e sensível (embora não seja a única) de manifestar esse interesse é a angariação de novos associados.⁶⁵¹

Se o cinema amador foi constantemente denunciado como «distração muito cara» praticada por «algumas pessoas ricas»⁶⁵², a principal inferioridade dessa prática cinematográfica achava-se menos ao lado da origem abastada dos seus praticantes e mais da ausência de projetos educativos focados na responsabilidade social do cinema. O Círculo de Amigos do Cinema (CAC), fundado em 1946, só funcionaria «como um cineclube», isto é, como instituição afastada do «grupinho de aspirantes a cineastas», porque pretendia «despertar num largo público a noção e a consciência da importância social e artística da Sétima Arte». A preocupação com a formação de espectadores foi a grande responsável engrossamento da fileira de simpatizantes aos «amadores de cinema», bem como pelo alargamento da hostilidade em relação ao «cinema amador», cuja volta ao cenário cultural brasileiro acontecerá em meados da década de 60. E, no entanto, durante toda a década de 1950, a falta de prática era acompanhada pela sumiço do sentimento dessa privação, demonstrando a engenhosidade dos dirigentes cineclubistas na vedação dessa falta, sobretudo por não se limitarem a escantear o amadorismo (o que, aliás, teria sido quase impossível, visto tratar-se de um modo de relacionar-se com o cinema que vigorava ainda há pouco e que ainda era praticado por alguns), mas esmeraram-se em transformá-lo em qualquer coisa pouco desejável, o que bastou para a inviabilização dele, já que o amadorismo como atividade simbólica só existia como tal na medida em que havia espectadores que se interessassem por

⁶⁵⁰ Idem.

⁶⁵¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1964.

⁶⁵² Casa das Caldeiras. O amador de cinema e o cinema de amador. **Objectiva**, 1943.

ele. Numa palavra, o momento em que os cineclubes cresciam em número e em importância no imediato pós-guerra, a vitória dos cineclubes sobre o cinema amador e a opinião pública esteve intimamente relacionada com a promoção da importância social do cinema como instrumento de educação do olhar. Tudo se passa como se, após ganhar a esfera do pensamento por meio do alerta geral acerca dos malefícios do cinema para a criança-espectador, o cinema só tivesse adquirido respeitabilidade pelo carimbo educacional de que se fazia portador.

O cineclubismo francês forjou e disseminou dois modelos de organização do cinema, um econômico, outro simbólico. Se já sabemos que a «decisão de alterar o sistema de vendas para o sistema de locação» marcou profundamente o destino do cinema⁶⁵³, conferindo as distribuidoras controle sem precedentes sobre o mercado de cinema, parece-me que ainda não temos a exata dimensão das consequências do rearranjo no modo de endereçamento aos filmes, cuja proveniência pode ser localizada no advento do movimento cineclubista. Por ora, sabemos apenas o seguinte: se o sistema de locação teve como consequência a sedentarização do regime de salas de cinema em detrimento ao cinema itinerante, pois a mobilidade dependia da posse permanente de fitas cinematográficas, o movimento cineclubista esteve na base da fixação de um regime cognitivo cujo funcionamento se tornou ainda mais incontestado e obscuro que o ambiente das salas de cinema fixadas pela Pathé, especialmente devido à falta de análises decorrentes da aceitação aproblemática do caráter salvacionistas das metanarrativas que o acompanham. Ao cabo, será que o progresso da educação do olhar – sob o ponto de vista da incrementação da produção de narrativas fílmicas – não se pode ler na chave da «involução»⁶⁵⁴? Certamente, o advento do Cinema Novo brasileiro foi inseparável da invenção de outra forma de ativação do *dispositivo do pioneiro* (o livro de Glauber não é senão a tentativa de rearrumação da história do cinema tendo em vista a potencialização dos ideários do Cinema Novo), da recusa do *dispositivo do padrão técnico* (sempre refém das cifras mais astronômicas), e, por fim, do rechaço ao *dispositivo do passo atrás* (sempre a adiar o espectador do momento da produção de narrativas).

O livro é de G.R.. Gosto muito de G.R., com certeza, vou gostar muito das coisas que ele faz. Agora as suas idéias, as coisas que diz ou escreve, só me interessam porque o G.R. vai fazer bons filmes. Se fosse só crítico, aí não ligaria nada. O livro nos interessa porque nos interessamos pela personalidade dele, sentimos que há uma personalidade criadora que tem importância no cinema brasileiro. O tal “autor” é o próprio G.R., porque

⁶⁵³ MORAES, Julio Lucchesi. Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907-1917). **Revista da Cinemateca Brasileira**, número 2, julho de 2013, p.35.

⁶⁵⁴ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.50.

digere tudo, faz o que bem entende das coisas, não toma conhecimento das coisas como elas são. De acordo com a personalidade afirmativa que ele tem, interpreta tudo à luz dos problemas que o estão preocupando no momento.⁶⁵⁵

Mas, se quero crer que a chave de compreensão do gesto estético-político de Glauber Rocha, entre outros, está ligada à inflexão de um e à recusa de outros dois dispositivos de poder inventados pelos cineclubes, cumpre compreender com clareza aquilo que foi transformado, rejeitado, etc., nunca deixando de ter em vista que o nascimento do espectador de cinema não marca mero reconhecimento dos atributos estéticos do cinema, mas também a exclusão do modo de ser do cinéfilo e do cineasta amador.

NEM POPULAR NEM ELITISTA

A certa altura, veremos com vagar: o movimento cineclubista não foi um movimento elitista. A educação do olhar foi pensada ali como podendo e devendo ser acessível a todos. No entanto, não ser elitista não era o mesmo que ser continuidade dos processos da década de 40 baseados no conceito de educação popular, a começar pelo fato de a constituição do modo de ser do cidadão-espectador ter dependido de uma antropologia do artista popular, ao passo que a emergência do espectador-cineclubista ser inapartável da figura do gênio. Para ganhar a pista da especificidade do movimento cineclubista como acontecimento fundamental na história da formação do ser do espectador, é preciso analisar – depois de visto os traços do rosto do fundador cineclubista – os contornos do produtor de obras artísticas. À contramão das políticas estética-pedagógicas dos cineclubes, onde a necessidade de compreensão do cinema foi hiperbolizada até o paroxismo, onde o caráter semifechado e a regularidade testemunhavam clara preocupação no sentido de formação estética e teórica, as populações pobres assistiam à redução do alargamento do conhecimento dos fenômenos artísticos em geral à pecha de superficialidade nas décadas de 30 e 40. Se os cineclubistas aprendiam com afincado a complexidade das operações envolvidas no processo de recepção de obras de arte cinematográficas, a população pobre continha-se no dever de tomar consciência do fato de que «arte não se ensina» e de que somente o «artesanato pode ser adquirido por qualquer pessoa»⁶⁵⁶, pois o fulcro da educação popular consistia em canalizar consciências no limite das raias das obras e dos feitos realizados pelos Estados, com a condição de o assistencialismo simbólico e o «patrocínio moral» não chegarem às vias de serem convertidos em capital

⁶⁵⁵ Cinemateca Brasileira. **Última hora**. São Paulo, 9 de novembro de 1963.

⁶⁵⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1933.

cultural, ameaçando a exclusividade do patrimônio simbólico dos cidadãos médios da cidade, cujos cineclubes terão a missão de formar. Acontece que a supressão de hierarquias advindas do acúmulo de capital simbólico a balizar as comunidades pobres não era vivida como ausência de capital cultural, mas como garantia da harmonia das relações horizontais engendradas pela igualdade da ausência de formação teórica. A paz social entre cidadãos-espectadores reinava à custa da supressão de mecanismos de constituição de «categorias privilegiadas», «mesmo entre trabalhadores»⁶⁵⁷. Não à toa a figura do gênio – tão caro à organização das práticas cineclubistas – não era admitida no interior das comunidades de cidadãos-espectadores em processo de formação política. A rigor, resultava da identificação do gênio a linha divisória entre arte popular e grande arte, esta sim de caráter «consciente e individualista»⁶⁵⁸, muito embora a consciência do gênio nunca diga respeito ao conhecimento dos processos de constituição dos filmes, como veremos. Daí a ode a aliança entre práticas artísticas populares feitas à sombra do «anonimato» e apoiadas tão somente no «tradicionalismo». A ativação do dispositivo do anonimato como organizador da experiência estética da população pobre era tão mais formidável aos poderes quanto mais não representava nem perigo de subversão – porque se achava vinculada à estabilidade da tradição –, nem fonte de capital estético – já que a individualidade artística do cidadão pobre se via destituída de brilho particular. No mesmo trilho de neutralização da individualidade do artista popular corriam os processos de feminilização da arte. O fenômeno de expulsão da mulher do espaço privado – fenômeno próprio à modernidade – comprometia a arte tradicionalmente realizada pelas mulheres e punha em xeque os verdadeiros reservatórios da tradição popular. Em suma:

o tempo que antigamente ela passava no lar entregue a confecção do vestuário, dos ornamentos destinados à habitação e ao culto religioso, como os bordados, tapetes, rendas, tecidos religiosos e profanos⁶⁵⁹.

A retomada da produção artística pelo povo pobre, resignificada pela ótica do lazer em detrimento a formação estética, tinha a função de lhe devolver a «afeição maior ao seu meio familiar»⁶⁶⁰, afeição proporcional à força de reativação das técnicas artísticas de «embelezamento do lar»⁶⁶¹. Quando a população pobre não foi confinada ao lugar de receptora de cultura e as diferentes produções artísticas não foram empregadas apenas para

⁶⁵⁷ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.9.

⁶⁵⁸ ESPINHEIRA, Ariosto. **Arte popular e educação**. São Paulo, companhia editora nacional, 1938, p.22.

⁶⁵⁹ Idem, p.24.

⁶⁶⁰ Idem, p.63.

⁶⁶¹ Idem, p.87.

«pôr à prova a receptividade do operário»⁶⁶², quando a arte se via incumbida da tarefa de desenvolver a «espontaneidade» e «despertar as forças» da alma do cidadão pobre, o lar figurava como lócus ideal para o acolhimento dos seus produtores artísticos:

O esforço, o trabalho manual consagrado à produção de um objeto de uso diário agradável à vista, conduzido com um pouco de habilidade e discrição, pode-se tornar uma ocupação natural e divertida que encha as horas de folga do povo.⁶⁶³

A manutenção da população pobre entre os muros do lar não era vivida como privação do espaço público, mas como ocasião na qual apitos patronais não badalavam aflições. Circulando entre cozinha, cama e banheiro, o operário via-se:

completamente livre de todas as tutelas das usinas e dos patrões, voltando a ter em sua casa ocupações agradáveis, pelo trabalho das matérias brutas para a ornamentação do seu lar⁶⁶⁴.

Fosse do ponto de vista da produção, fosse do ponto de vista da recepção, a arte popular visava a restauração da integridade do modo de ser do povo nacional. E isso porque o imigrante do campo, «transformado em operário urbano», vinha perdendo «facilmente o gosto pelos costumes», «pelos objetos de uso cotidiano» e «pelas distrações próprios do seu berço natal», tudo isso por conta do «desejo de adotar os costumes da cidade»⁶⁶⁵, desejos estapafúrdios que vinham induzindo os homens do campo a perder a própria essência e a «imitar os costume da metrópole»⁶⁶⁶, ou, ainda pior, as condutas «copiadas do estrangeiro»⁶⁶⁷, mimetismo dependente de «produtos fabricados mecanicamente»⁶⁶⁸, que acabariam em breve com a chance do povo «cultivar os sentimentos estéticos» e fariam com que ele deixasse de trabalhar sobre a «madeira», o «barro» e o «ferro»⁶⁶⁹. Os cidadãos pobres não podiam ser senão plagiadores ou futuros artistas incompetentes quando não submetidos às leis do conservadorismo. E plagiadores ambiciosos sempre desejosos dos «bens materiais capazes de aumentar seu conforto»⁶⁷⁰, diga-se, levando as autoridades a crer que as comunidades pobres estavam «cada vez mais desorientadas na escolha das expressões

⁶⁶² Idem, p.99.

⁶⁶³ Idem, p.47.

⁶⁶⁴ Idem, p.63.

⁶⁶⁵ Idem, p.25.

⁶⁶⁶ Idem, p.27.

⁶⁶⁷ Idem, p.77.

⁶⁶⁸ Idem, p.51.

⁶⁶⁹ Idem, p.62.

⁶⁷⁰ Idem, p.34.

artísticas mais suscetíveis de interpretar suas tendências espirituais» e cada vez mais perto de «desnaturar» as formas da arte primitiva, na medida em que:

distanciando-se da terra, da vida primitiva e rústica, desdenhando as tradições e as formas de vida anterior, que o operário se distancia cada vez mais das concepções artísticas populares.⁶⁷¹

Eis o problema: a «elevação do nível médio da cultura» teria sido prejudicial à arte popular e o excesso de informações vinha solapando as «fontes mais abundantes de imagens e de ideias», tradicionalmente utilizadas pelo povo na construção da imemorial arte popular. As aquisições escolares tornavam-se, assim, antípodas da tradição, pois somente utilizando os meios artísticos dos seus «ascendentes», o homem do povo manter-se-ia «tradicionalista»⁶⁷²:

Si êle canta ou toca um instrumento musical, utilizará os conhecimentos musicais que por ventura tenha adquirido na escola e não repetirá mais as composições musicais, não escritas, aprendidas por tradição⁶⁷³.

Dessa redescoberta da tradição como motor secreto da arte popular se depreendia a defesa do ensino informal feito de geração em geração exigir cuidados ainda maiores por parte do governo, no sentido de assegurar a conservação de práticas artísticas que, a despeito de serem apoiadas em «erros», «crenças infantis» e «superstições seculares», tinham o condão de serem vividas «com carinho»⁶⁷⁴ na «fantasia ingênua do povo». Com o avanço da cultura oficial, iam desaparecendo as «influências misteriosas» e «ocultas», que dependiam apenas das «pedras», «plantas», «flores», «animais», «águas», «astros» e do «patrimônio espiritual dos povos», ameaçados de extinção pela devastação provocada pela sintaxe da alta cultura, cujo espreguiçamento pelo corpo social vinha dizimando «superstições herdadas da infância da humanidade»⁶⁷⁵. Quanto mais recuado no tempo e mais indiferente ao futuro, mais a arte popular se mantinha fiel ao que era/seria. Aqui, o cancelamento da abertura de perspectivas futuras não se fazia pela mobilização do medo como afeto político central ao governo da população pobre. Veja-se que o giro da arte popular em direção ao passado dependia da conservação da pureza da constituição da experiência íntima e subjetiva, muito mais que da força dos processos de objetivação. A população pobre dependia, pois, de fontes inefáveis para ser autêntica, do que Ariosto chamava de as «brumas douradas onde a fantasia popular se alimentava outrora», mola igualmente partilhada pelos processos criativos do povo

⁶⁷¹ Idem, p.43.

⁶⁷² Idem, p.42.

⁶⁷³ Idem, p.62.

⁶⁷⁴ Idem, p.28.

⁶⁷⁵ Idem, p.28.

anonimizado. É preciso dizer, então, que o *artista-povo* nunca tinha biografia individualizada, contava apenas com passado mítico e comum. Ao contrário dos debates acerca do perfil do inconsciente do diretor de cinema desenhado por críticos e cineclubistas algumas décadas depois de Ariosto, nunca se falou do inconsciente do artista-povo, e sim da «alma do povo»⁶⁷⁶. Entre objeto artístico e espírito do povo, portanto, não se acrescentava inconsciente, mas alma. Estamos diante de uma antropologia do criador popular. Dotado de coração e ocasionalmente de cérebro, o artista-povo via-se vocacionado para os trabalhos artísticos manuais, sobretudo os caseiros, porque o lar atuava em espaço privilegiado de realização dos seus verdadeiros afetos, nunca sendo portador dos dons artísticos inconscientes imputados aos realizadores de cinema, que os habilitava aos grandes feitos estéticos. Era preciso não esquecer nunca esta verdade: o que não vinha do «coração» ou do «cérebro do homem simples», coração e cérebro formados espontaneamente pela tradição, «inspira-lhe repulsa»⁶⁷⁷. A oposição basilar de sustentação da antropologia do artista-povo não era, pois, entre «mecanismo industrial», que suprimia a individualidade, e grande arte, que a restaurava, mas entre reificação da máquina e espontaneidade criativa da alma coletiva, depositada naturalmente no coração e no cérebro do povo. Daí a tentativa de aguçamento do gosto popular pela introdução de métodos formais de aprendizado estético propostos pela escolarização não ser apenas prejudicial, ser inútil, já que arte popular só existia nos raros momentos em que vigorasse a «mais ampla liberdade na expressão dos seus sentimentos estéticos»⁶⁷⁸, pois a «espontaneidade», bem como a «livre escolha», era incontornável ao processo de criação, «sobretudo na arte popular». Nesse plano, a sofisticação das operações cognitivas não podia senão estorvar a riqueza da espontaneidade da criação do povo pobre. E, claro, o jorro dos sentimentos espontâneos e criativos dispensava as formações institucionais, bastando o contato com o meio, que não tinha, aliás, nenhuma semelhança com o celebrado poder de captação da realidade que marcará o perfil de certas correntes estéticas, especialmente o neorealismo italiano:

É indispensável que seus sentimentos possam exprimir-se sem nenhum constrangimento, que sejam a expressão livre das emoções provadas em contacto com o meio em que vive, que correspondam ao estado econômico, social e intelectual desse meio⁶⁷⁹.

⁶⁷⁶ Idem, p.31.

⁶⁷⁷ Idem, p.46.

⁶⁷⁸ Idem, p.46.

⁶⁷⁹ Idem, p.46.

De modo que subsistia denominador comum entre gênio e artista-povo. Fosse ao falar da alma coletiva dos anônimos a compôr a arte popular, fosse ao falar de Antonioni, como veremos, o dispositivo da humanização foi fonte de legitimação do silêncio dos artistas sobre os respectivos modos de produção dos seus objetos estéticos, muito embora nunca fosse a complexidade das operações cognitivas inconscientes do artista popular a respaldar o próprio mutismo acerca dos seus processos de produção, cabendo ao fluir espontaneísta da coletividade criativa e sem rosto a naturalização de tal silêncio. Portanto, o tal «homem do povo»⁶⁸⁰, mesmo «tendo pouca cultura», concebia «por si mesmo» e «independente das influências de escolas» suas obras, e executava-as ora «espontaneamente» ora «tradicionalmente», sempre por meio de «matérias rudimentares». O homem do povo via, ouvia e sentia, sempre a partir da riqueza descomplicada do entorno em que vivia – fonte rica e inesgotável de «flôres»⁶⁸¹, «folhas», «vitórias régias», «orquídeas», «pássaros coloridos», «répteis», «batráquios», toda uma espontânea «estilização»⁶⁸² quer da fauna quer da flora, a qual vinha se juntar as «lendas» e «tradições históricas». Nem sombra do medo que afligirá as autoridades cineclubistas relativamente ao afogamento prematuro dos gênios cinematográficos arrastados pela enxurrada de críticas espontâneas e prematuras. Por isso, museus populares, ao contrário das cinematecas, dispensavam gênios individualizados. O museu popular fazia-se apenas por meio da colheita dos melhores exemplares da terra e da fina-flor dos mitos nacionais – entre saci pererê e floresta tropical:

Os museus serão [...] o menos complicado possível, comportando de preferência o patrimônio artístico da região e, quando muito, do país [...] devem ser situados próximos dos centros rurais e trabalhadores, sem um rigor científico excessivo, mas, simplesmente, contendo exemplares belos e bem conservados.⁶⁸³

Mesmo no caso da organização de «excursões», o melhor meio de aprendizado para o povo pobre consistia na viagem em direção à «locais onde subsistem algumas tradições artísticas sob a forma de costumes», «habitações», «mobiliários», «festas», «jogos» e «cortejos típicos populares»⁶⁸⁴. Tanto excursão quanto museu deveriam funcionar na chave de prolongamentos da familiaridade da casa operária:

Procurar pessoas da mesma cultura, da mesma classe, tendo as mesmas concepções, os mesmos gostos, os mesmos usos; procurar um meio onde

⁶⁸⁰ Idem, p.50.

⁶⁸¹ Idem, p.161.

⁶⁸² Idem, p.165.

⁶⁸³ Idem, p.79-80.

⁶⁸⁴ Idem, p.81.

passa sentir-se livre, independente, sem a disciplina da oficina, sem a autoridade do contra-mestre ou do patrão.⁶⁸⁵

Novamente, é o imperativo da experiência lúdica, entendida como princípio de escondimento da atuação institucional na organização do lazer para o cumprimento de fins políticos que, aqui, dava as caras, mas, agora, o ponto de aplicação não era a criança-espectador nem o aluno-espectador, mas o artista popular. Em outras palavras, para voltar a dar aos «lazereres operários um sentido artístico»⁶⁸⁶, cumpria varrer do quadro cognitivo do operário:

Toda a ocupação coletiva dos lazeres em que o operário se sentir obrigado, vigiado, controlado, comandado, está condenado ao insucesso.

Por isso, autoridades responsáveis pela gestão da cultura popular careciam de estratégias de desaparecimento momentâneo, como terão de escafeder-se adultos cineclubistas das sessões infantis de cinema, a fim de a experiência cinematográfica ser vivida pelos pequenos sem a sombra da tutela. Do que resultava a criação pelas autoridades de «reuniões exclusivamente reservadas ao povo»⁶⁸⁷, sem as quais o populacho prontamente desconfiava da presença de «intrusos de outras classes sociais»⁶⁸⁸. Nesse sentido, melhor trocar os «locais oficiais destinados à educação do povo» pelo «ambiente homogêneo de uma organização popular», único modo de fazer com que o povo acesse «com entusiasmo» e tomasse «parte ativa» nas atividades previamente elaboradas. Em alguns casos, o escondimento das autoridades, isto é, o desejo de «voltar à satisfação de uma vida mais livre»⁶⁸⁹, fazia-se pela introdução de autoridades locais que exerciam o papel de «animadores de comunidades», depois de submetidas aos processos de «formação de líderes»⁶⁹⁰. À semelhança do escotismo, o governante escondia-se pela paridade com o governado, com a diferença de a semelhança não ser etária nesse caso, mas sócioeconômica. Independente da diferença entre iniciativas pensadas para a regulação da arte popular, uma coisa era indubitável: a arte popular não devia atingir o patamar da profissionalização – como ocorrerá com a universitarização dos cineclubes. Muito ao contrário. Todos os signos avizinados ao dinheiro – conforto, tecnologia, etc. – atrapalhavam o desabrochar da vocação artística da população pobre. A

⁶⁸⁵ Idem, p.65.

⁶⁸⁶ Idem, p.97.

⁶⁸⁷ Idem, p.108.

⁶⁸⁸ Idem, p.109.

⁶⁸⁹ Idem, p.69.

⁶⁹⁰ DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. São Paulo: SESI, 1962, p.12.

opulência dessa criatividade sem contrapartidas financeiras e sem trabalho de criação vertido em bate-ponto regido pela carteira assinada seria meio de realização ideal do artista popular:

Deve, porém, ficar bem claro que se trata do emprego das horas de ócio no cultivo das artes populares e não na conservação dos trabalhos industriais regularmente remunerados e constituindo a fonte de renda das classes trabalhadoras.⁶⁹¹

Camponês ou operário, o cidadão-espectador brasileiro deveria ser submetido a processos de aprendizagens que o fizessem «progredir na sua profissão» e que contribuíssem no seu «aperfeiçoamento ético-social»⁶⁹². Seria «pura perda de tempo» o ensino que não tivesse em vista a utilização das forças produtivas e a docilização da população pobre, como se esta só pudesse se afastar temporariamente das redondezas do trabalho se fosse para a aquisição de conhecimentos teóricos que reforçassem o vínculo à labuta e diminuíssem a chance do aparecimento de «jóvens que não tem profissão certa» e que «mudam constantemente»⁶⁹³, geralmente os que exercem profissões «que dispensam uma aprendizagem regular». Trocando em miúdos, o assalariamento da arte popular comprometeria a pureza do espírito que animava a criação artística da população pobre:

Dizem uns que o operário, empolgado pela idéia de lucro, dedica-se à arte sem o espírito artístico, prejudicando-a e condicionando o sentimento estético à preocupação comercial.⁶⁹⁴

Que a elite cultural de 1940, sobretudo a ligada aos afazeres cinematográficos, que ainda não contava com o diploma marcador de competências resultantes do processo de universitarização dos cineclubes, não se sentisse ameaçada, pois:

Não há nesse programa a preocupação de fazer concorrência às academias de arte que formam artistas profissionais, mas sim de ajudar a dar à vida um sentido artístico e de procurar uma ligação entre as horas de trabalho e as de folga.⁶⁹⁵

Para que o lazer fosse horizonte único da população pobre, era mister a supressão das «preocupações da invenção de objetos inspirados nas concepções das chamadas grandes artes»⁶⁹⁶. Até porque o destino se encarregaria de vasculhar e resgatar pérolas entre porcos, com a vantagem de estes, por conta da prática do lazer disciplinador, já não serem feios, sujos e malvados:

⁶⁹¹ Idem, p.55.

⁶⁹² CPDOC. rolo 22, 1942.

⁶⁹³ Idem.

⁶⁹⁴ Espinheira, Ariosto. **Arte popular e educação**, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938, p.87.

⁶⁹⁵ Idem, p.101.

⁶⁹⁶ Idem, p.57.

Não se deve desejar a produção de obras-primas. Tanto melhor si houver a revelação de algum artista perfeito, mas o fim primordial e exclusivo deve ser o de distrair sã e honestamente⁶⁹⁷.

Uma década depois, os cineclubes, tanto no Brasil como em Portugal, terão sempre em mira a aquisição do mesmo estatuto de arte das demais atividades estéticas. No caso das artes populares, a manutenção da experiência estética dentro das «horas de lazer» ganhou o *zoom* das autoridades, que enfatizavam uma modalidade de produção e de consumo de⁶⁹⁸:

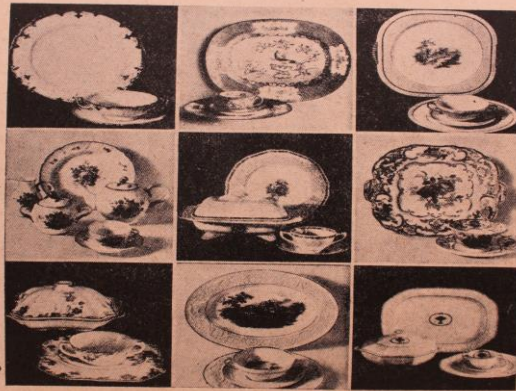
objetos que alegrem as suas moradas e sejam reveladores de sua personalidade e do reflexo dos sonhos nascidos da sua imaginação viva e ingênua.

Eis onde a individualidade do artista popular voltava a existir na ordem do discurso. Mesmo que continuasse sem benefício da produtividade irrefletida do inconsciente, o espaço privado permitia a individualização do artista popular, nomeadamente pela «satisfação de fabricar objetos de uso cotidiano» ligados à «distração de carácter útil»⁶⁹⁹, uma das bandeiras da Comissão Internacional das Artes Populares (C.I.A.P.). Objetos cotidianos são objetos profanos, manipuláveis, exatamente o contrário do cinema desenhado pelos cineclubistas, cujo preocupação em torno da idealização do cinema arte não cessou de crescer. Daí o cabimento da conclusão: na década de 40, às vezes em que o objeto artístico foi apresentado como suscetível de manipulação, a neutralização política da produção artística dava-se sobre o polo da circulação. Eis algumas fotos dos objetos artísticos que deveriam engrandecer a casa operária:

⁶⁹⁷ Idem, p.67.

⁶⁹⁸ Idem, p.35.

⁶⁹⁹ Idem, p.45.



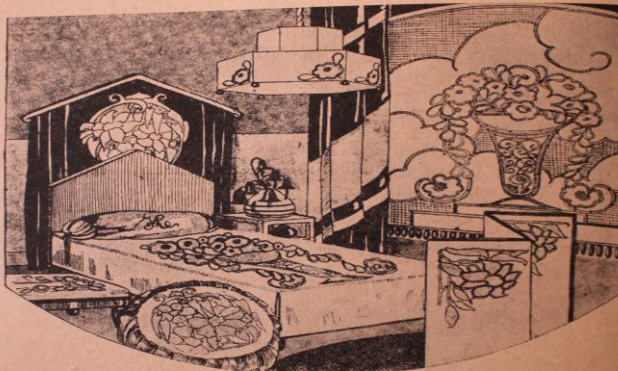
Utensílios de louça.



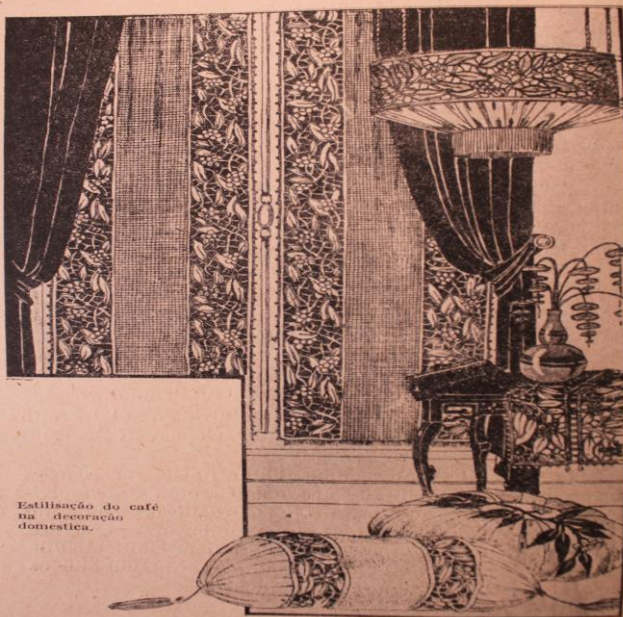
Renda feita à mão.



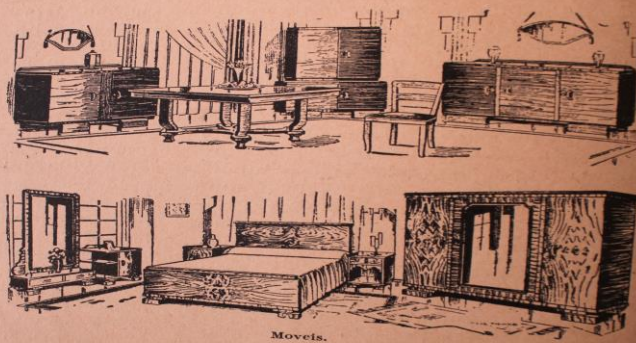
Renda feita à mão.



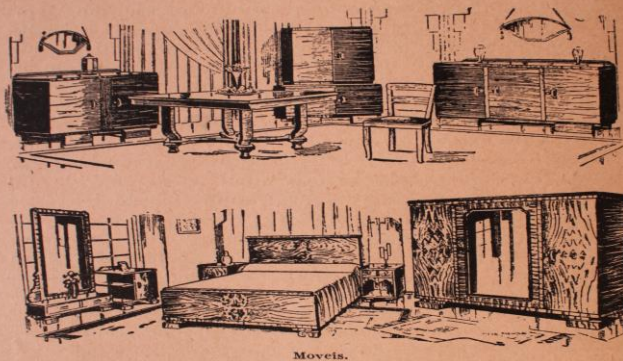
Estilizações bordadas para fins diversos.



Estilização do café
na decoração
doméstica.



Moveis.



Moveis.



Borboletas estilizadas.



Borboletas estilizadas.



Estilização de borboletas.



Estilização de sapos.



Estilização de sapos.

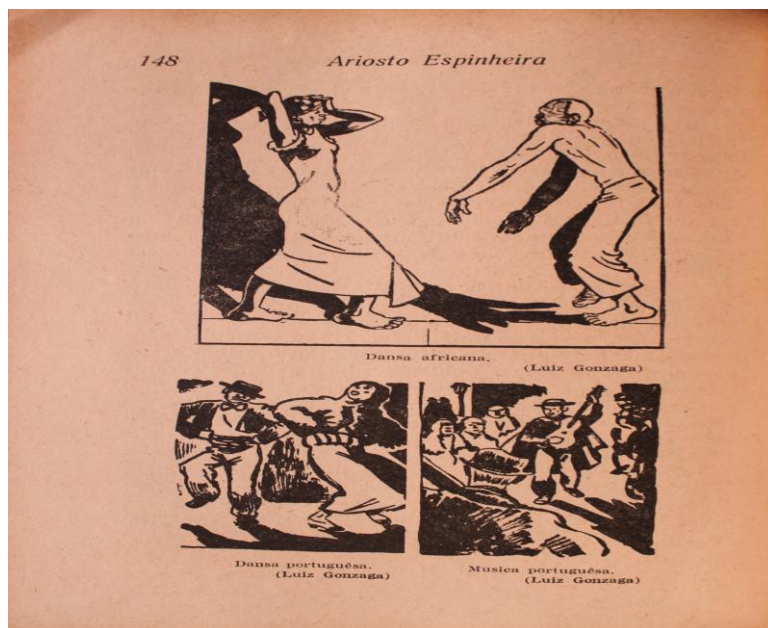


Rãs estilizadas.



Música e Dança indígenas (Segundo Luiz Gonzaga).

Canto e Música africanos.
(Luiz Gonzaga).Dança africana.
(Luiz Gonzaga).



À luz do que vai dito acima, é fácil perceber que o que está em jogo são diferentes princípios de individualização do rosto do artista, desde princípios temporais (o passado em detrimento ao futuro), passando pelos espaciais (a casa em detrimento aos espaços públicos), até as diferentes imagens da consciência do artista em processo de produção. E foi nesse ponto que os cineclubes investiram tintas na marcação da distância entre artista popular e diretor genial de cinema. A grande diferença entre um e outro residia no fato de este ter um inconsciente individual, a despeito de ser tanto mais criativo quanto mais afásico. Antes de ser definido pela subtração de suas obras do espaço público, visto que a censura era tida na conta de impeditivo e não como constitutiva do produtor de obras fílmicas, o diretor genial de

cinema viu-se dotado de operações reflexivas *necessariamente* inconscientes, que restringiam, não a circulação de filmes, mas os meios cognitivos de produção de narrativas cinematográficas. E o monopólio involuntário dos meios de produção de cinema cobrava preço módico aos artistas: a renúncia em parte a um dos lugares de suposto saber que lhe era devido:

A experiência que mais contribuiu para me tornar o realizador que hoje sou [...] foi a do meio burguês onde nasci e fui educado. Foi este mundo que contribuiu para me dar uma predilecção por certos temas, por certos problemas e por certos conflitos sentimentais e psicológicos [...] mas é-me impossível determinar com precisão quais foram as experiências cinematográficas ou extra-cinematográficas que contribuíram para a minha formação [...] Ser sincero implica fazer uma obra um pouco autobiográfica. Um realizador que trabalha sinceramente é um homem, antes de ser um autor.⁷⁰⁰

A superioridade do artista vinha acompanhada pela sutil entoação de uma *fórmula de maldição*, sempre tão cara aos gênios eleitos. Era assim que Antonioni via-se obrigado a suportar o fardo de uma impotência não menos extrema a par do extremo poder de produção cinematográfica, qual seja, a de narrar as próprias experiências estéticas, visto que sua formação cinematográfica e extracinematográfica estiveram sempre refém de uma inocência reflexiva e, por isso, quando não inverificável, lacônica. Nem mesmo durante o processo de produção do filme, quando a narrativa ainda estava em vias de ser produto fílmico, o artista tinha domínio sobre o processo de produção. Nota-se que o produtor de narrativas cinematográficas não perdia o controle sobre seu objeto após a circulação deles no mercado, quando forças heterogêneas às obras passariam, então, a ditar seus destinos. Antes, a afasia do gênio relativamente aos processos de produção de sentido utilizados na confecção da narrativa cinematográfica devia-se à ativação do *dispositivo de humanização*. Isto é, o inconsciente do diretor genial de cinema é inseparável de uma enorme *vontade de desproblematização* dos processos cognitivos envolvidos na produção de narrativas fílmicas. Dois anos antes da circulação dos ditos de Antonioni no Cine-Clube do Porto, o Cine-Clube Católico já se valia da humanização do gênio como estratégia de apagamento das reflexões atinentes ao processo de produção da obra cinematográfica, ao trazer à tona o rebuliço em torno da oposição entre arte pela arte e arte social:

Mas toda a arte é também e nunca pode deixar de ser social, humana, porque o artista não pode ser desligado nem abstrair ele próprio da sua

⁷⁰⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

condição de homem e da parte integrante da sociedade a que pertence; porque se se realiza é como homem, como pessoa.⁷⁰¹

O momento em que se neutralizava a vontade de produção de narrativas fílmicas do espectador analfabeto ou em processo de alfabetização cinematográfica era também o momento em que a realização de filmes se via debitada na conta do artista humanizado e dotado de altíssima sensibilidade, um dos componentes centrais do dispositivo de humanização. Mas não apenas a sensibilidade imediata diante do mundo dava agilidade de produção ao diretor humano, demasiado humano. A sensibilidade seguia a lógica cumulativa. A colocação em debate do filme *A doce vida*, de Fellini, vinha acompanhada no boletim do Cine-Clube Don Vital pela observação de o filme não ser nada além da «realização de um homem extremamente sensível» e dono de «grande experiência de vida»⁷⁰². Os jovens, pois, estavam fora do jogo. Por meio da ativação do princípio de humanização, o diretor desaparecia no próprio processo de filmagem e restava a coleção de experiências colhidas pela sensibilidade. Em nenhum momento, os cineclubes diziam que um homem é um homem, como se estivéssemos frente a glosas brechtianas. O que eles diziam, rediziam e nunca se cansavam de repetir era o fato de um diretor ser um homem e de o homem estar vinculado à impossibilidade de tematização dos meios de produção utilizados na construção do filme. O que está, aqui, em jogo não é, em absoluto, a imputação de uma falta ao passado a partir de demandas presentes, que ali não tinham qualquer cabimento. Muito ao contrário. Nesse passo, o que me interessa é a compreensão da emergência de uma *vontade de desproblematização* em torno da explicitação dos mecanismos de produção fílmico. Dito de outro modo, não se está a dizer aqui que os críticos de cinema e os dirigentes cineclubistas deveriam ter refletido com mais acuidade a respeito da relação entre cinema e técnicas da pintura, por exemplo, um dos tantos temas que nunca foram mencionados pelas autoridades ligadas ao cinema. Com efeito, em relação a elas, às técnicas de pintura, os críticos de cinema e os dirigentes cineclubistas nunca buscaram provar a inacessibilidade da apreensão das técnicas de produção de quadros, simplesmente porque dela nunca disseram palavra. Em compensação, gastaram linhas e linhas, debates e debates, livros e livros, tentando provar que operações cognitivas do diretor de cinema não eram passíveis de serem conhecidas, ou, melhor dizendo, não gozavam de qualquer transmissibilidade. Em suma, é politicamente fundamental não apenas a

⁷⁰¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1955.

⁷⁰² Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Dom Vital, 07 de fevereiro de 1961.

compreensão dos processos que ligavam os espectadores a certas verdades em um determinado momento histórico, mas também como eram desligados delas.

Voltando ao trilho da humanização do diretor genial de cinema. A diferença abissal entre espectadores e produtores explicava-se pela distinção entre «a parte intersubjectivamente apercebida»⁷⁰³, que seria apanhado por «todos os membros de um grupo com cultura», e a outra parte «subjectivamente apreendida», que dependia tão somente da «experiência pessoal de cada pessoa». Era a experiência pessoal do gênio que lhe conferia, portanto, singularidade. A bem dizer, qualquer experiência em que o diretor fosse *destituído do controle* costumava servir de manjedoura ao nascimento do gênio, chegando alguns a declarar – à semelhança de Jean Cocteau – que suas fitas haviam sido realizadas no sonho e enquanto dormia⁷⁰⁴. O verniz onírico de que se revestia o diretor era apenas uma das formas do caráter descontrolado do estado de criação do diretor genial de cinema. Após breve análise do apanhado da obra do diretor estadunidense John Ford, o Cine-Clube Católico valia-se da citação de autoridade do cinema para o reforço da máxima largamente difundida pelos cineclubes de o estilo do artista dever ser reenviado para as fronteiras de sua pessoalidade, advertindo acerca da impossibilidade de «separar o optimismo fundamental da dramaturgia fordiana desse estilo vigoroso e tonificante»⁷⁰⁵, estilo que não era «dum estilista mas dum homem». No final da esquina da década de 40, o poeta Mário de Andrade alertava em relatório escrito ao Ministério da Educação sobre o destino do ensino artístico no país:

2- É preciso incutir no artista maior respeito pela obra-de-arte e menor vaidade de si mesmo. É preciso voltar á humildade do artesanato. É preciso voltar, na medida do possível, ao ateliê medieval.⁷⁰⁶

Acontece que o retorno à humildade do ateliê, possibilitado pelo esvaziamento da vaidade do artista, não implicava – ao contrário do que talvez gostaríamos de supor – o aprendizado dos processos de produção de obras. Até porque, como vinha expresso no item 1 do mesmo documento a título de premissa, a «arte não se ensina», mas apenas o artesanato. No momento em que propunha o antídoto da humildade contra a vaidade, o ateliê andradiano não visava a democratização dos meios de produção simbólicos, e sim o cancelamento do aprendizado dos modos de produção de objetos artísticos. Enfim, o problema é que tendemos

⁷⁰³ Serra. Para Uma análise objetiva da arte, **Revista Vértice**, p.28.

⁷⁰⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 18 de março, 1951.

⁷⁰⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1955.

⁷⁰⁶ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1932.

a nos esquecer, embalados pelo igualitarismo suposto na humanização do gênio, que o nivelamento também é meio de *indiferenciação, indistinção*, e, em última instância, de *não* explicação. De modo que os espectadores nada encontrariam acerca dos processos de aprendizagem de produção de narrativa, mesmo se quisessem sair à cata da biografia do gênio. Quanto mais recuassem no tempo, mais deparar-se-iam com indícios da presença de vocação inata a guiar passos do diretor em direção aos afazeres cinematográficos. Aliada à humildade e à sensibilidade, a vocação completava a força do dispositivo de humanização, legitimador da afasia da reflexividade do criador. A biografia de René Clair fazia-se pelo recurso a miríades de pequenos acontecimentos fundadores que «prefiguram já a vocação»⁷⁰⁷, só que o diretor francês possuía em casa, em vez da manjedoura e seus reis magos, um pequenino presépio de títeres, mais ou menos desde os sete anos. Ora, ao contrário do artista popular, o interior do lar do diretor genial de cinema não era espaço de circulação de suas obras fílmicas, mas *locus* privilegiado de encenação da vocação prematura. Quer dizer, o lar não era ponto de chegada, mas substituto do *momento institucional* na formação do artista, invariavelmente negativizado, como no caso de René Claire, um dos muitos a ter sido um «aluno medíocre no colégio». No entanto, o mutismo obstinado do gênio não implicava ausência de qualquer conversação entre artistas e espectadores. Se o gesto de alguns artistas de colocar-se na posição de subordinação em relação aos processos cognitivos de que se valiam na confecção da obra fílmica não era avesso a toda e qualquer conversação, é porque o gênio tinha *biografia*, nunca *bibliografia*. Até porque o artista, se se indispusse ao relato da viagem intelectual que empreendera na construção da narrativa fílmica, ainda que mínimo, talvez comprometesse o estatuto do cinema arte. Jose Régio lançava aviso:

Pensemos um instante: negar as vossas realizações a crítica de artistas que vos irrita, e nós teimamos em lhe dedicar – não seria final julgá-las simplesmente destituídas de qualquer interesse artístico?⁷⁰⁸

Podia-se lançar perguntas ao burguês Antonioni. Afinal, sua vida privada e onírica eram assaz eloquente. Nunca, porém, ao artista Antonioni. Fundada em 1951, a APC (Associação Paulista de Cinema), tinha o hábito de misturar «técnico», «ator», «fã»⁷⁰⁹. Na mesma levada, o centro Dom Vital, «vez por outras»⁷¹⁰, convidava «críticos», «diretores» e

⁷⁰⁷ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos de Minas Gerais, 29 de março de 1958.

⁷⁰⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁷⁰⁹ Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios. Depoimento de Máximo barro para Zumira Ribeiro tavares, 07 de agosto de 1978, p.11.

⁷¹⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube do Centro Dom Vital, 1958-1961.

«atores» para sessões e debates, e frisava que «poucas vezes um pedido dêesses deixou de ser atendido», mesmo quando se tratava de figuras afamadas, a exemplo de Anselmo Duarte, diretor que pôs em discussão os seguintes tópicos: «Mecanismo dos festivais Internacionais»⁷¹¹, «Estúdios Europeus», «Trabalho de Técnicos e Artistas», «Remuneração», «Sindicatos», «Leis de Importação», «Legislação de Cinema». Sem dúvida nenhuma, o aspecto técnico comparecia em tais ocasiões. O Cineclube do Centro Dom Vital ia ao ponto da inclusão nas atividades de «visitas a estúdios», feitas no intuito de «familiarizar os cineclubes com o mecanismo da produção cinematográfica». Portanto, falava-se de tudo e mais um pouco, menos sobre os processos cognitivos envolvidos no ato da confecção dos filmes, processo do qual só se falava – e é sempre bom frisar – da impossibilidade de se falar sobre ele. Não é estranho que o cineclubismo – talvez o movimento que mais críticas endereçou ao cinema industrial – contentasse-se com debates de ordem técnica? Não é estranho que os dirigentes, profundos conhecedores do trabalho de Hitchcock, nunca tenham fornecido sequer nota de rodapé para o fato de o sobredito diretor ser conhecido por não pôr os dedos na câmara de cinema? Uma coisa é certa: se o gênio humanizado não se mantinha fechado nos altos cumes de forças sobre-humanas, encerrava-se dentro de uma humildade afásica, cuja única exterioridade tolerável dizia respeito à dimensão técnica da produção. Apesar de todo conversê sobre aspectos técnicos da produção e da minúcia das descrições das peripécias disparadoras da criatividade do artista durante o período da infância, nunca acontecia ao membro do cineclube a experiência que Vinicius de Moraes usufruiu ao lado de Portinari, vendo-o «misturando cores»⁷¹², «fazendo cozinha artística». A humanização do diretor de cinema fez com que os espectadores nunca pudessem ver o diretor de cinema de avental. Cada vez mais fica evidente, pois, como a humanização do diretor de cinema deixava apenas lugar aos debates em torno das técnicas cinematográficas. Algumas críticas depois, quando Vinicius voltava ao tema Portinari a fim de dar continuidade à reflexão sobre o porquê da experiência portinariana nunca lhe ter sucedido no cinema, não obstante a «longa vida de fã e estudioso de cinema» e a conhecida intimidade com Orson Welles, o poeta e crítico de cinema concluía que tal aproximação seria desimportante no caso do cinema:

Não a considero de máxima importância, uma vez que a filmagem é processo muito mecânico demais, com um aparato muito fotográfico demais para interessar especialmente um leigo como eu. O melhor do interesse da filmagem reside no diretor, no seu modo de ver: e convenhamos que por

⁷¹¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro Dom Vital, 25 de abril de 1960.

⁷¹² MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.39.

mais que eu conheça Orson Welles não me é possível decifrar o que lhe vai na cabeça.⁷¹³

Ora, Vinícius não era também leigo na pintura? E, ainda assim, não acompanhava a mistura das cores? Por que, então, não ficava na cola de Welles, bisbilhotando a mistura das imagens? Portanto, o fato de ser leigo no cinema não dá conta de explicar o desinteresse de Vinicius pelo acompanhamento do processo de produção de cinema. Antes, a falta de interesse do poeta tem a ver com o fato de os espectadores, entre eles o próprio poeta, dominados pela evidência da humanização, terem sido emparelhados entre *mecanicismo* do cinema e *subjetivismo* do diretor, isto é, entre maquinário do cinema e cabeça do diretor, terminando por achar natural encontrar sempre – no caso do cinema – a mesa posta. Sem contar que a oportunidade de Vinicius de «vê-lo ver», mesmo que a imaginássemos pertinente para o poetinha, só ocorria no privado, não era prática cineclubista, era privilégio exclusivo dos que tinham acesso ao círculo dos artistas. De todo modo, não fica claro que o único desfecho possível para o leigo em cinema era se tornar *técnico* ou *interprete* de cinema a partir do momento em que se consolidou o estreitamento da conversa sobre cinema entre aspecto mecânico e subjetividade do diretor?

Eis o que, por ora, não se pode deixar de sublinhar: o pensamento do gênio humanizado tinha a singular característica de se ver perturbado por uma pergunta que, embora não pudesse evitar, já que o público e a crítica não deixavam de formulá-la, não estava à altura de respondê-la, vendo-se obrigado a encontrar refúgio na humildade do seu não saber involuntário. E como poderíamos nós, meros mortais, suspeitar da declaração de ignorância dos gênios acerca do próprio processo cognitivo de produção? Afinal de contas, se os mais notórios artistas de cinema não davam pio sobre o próprio trabalho de criação, se eles declaravam a impossibilidade do relato da viagem intelectual pela qual haviam passado na realização dos seus filmes, não seria absurdo que os espectadores, privados da bossa dos gênios, pensassem contrário? Sem sombra de dúvida, esta é a força da modéstia do gênio: ao renunciar a falar sobre processo de produção da sua narrativa, o artista genial desarmava de largada as controvérsias sobre o caráter inefável supostamente definidor das operações intelectuais do gênio e reforçava a alegada naturalidade das práticas divisórias a separar os que assistiam e comentavam dos que produziam obras de arte. Com essa sincera confissão de impotência que consistia em tornar autônoma e inconsciente a forma final do produto fílmico,

⁷¹³ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.54.

muitos artistas cortaram vínculo entre acesso à produção de novas narrativas cinematográficas e explicitação de gamas de operações positivas responsáveis pela transformação do ser deles em artistas capazes de produção de narrativas.

Isso tudo não significou que as narrativas cinematográficas tivessem sido apresentadas sem condições prévias. Ao lado do aspecto técnico e da fecundidade inesgotável da cabeça do diretor, costumavam rebentar enxames de explicações de ordem negativa, bloqueios e impedimentos de toda sorte, a única exterioridade a conviver com a dimensão técnica do cinema. Afirmava-se que o artista era «homem como qualquer outro»⁷¹⁴, atravessado pela mesma «necessidade instintivas» e portador de «caudal de fantasias» de que ele não era o «único a ter privilégio» e, no passo seguinte, postulava-se a existência de um «mecanismo distinto» responsável pela «ausência de repressões», condição *sine qua non* do sucesso da mobilização da fantasia «para finalidades puramente estéticas», justamente o que faltava aos «homens não artistas». Noutros casos, a genialidade do artista não nascia da capacidade de se livrar dos bloqueios exteriores, mas de transformá-los em estímulo para o degelo da genialidade latente que cochilaria igualmente em todos, já que criar seria «exprimir» o que se tinha «em si», expressão auxiliada pelos «elementos tirados do mundo exterior». Em qualquer das versões, o fundamental era a *exterioridade nunca despontar como princípio positivo de produção do ser do diretor de cinema*, mas apenas como meio propício – ou não – «ao fluir do poder criador»⁷¹⁵. E a tópica dos bloqueios ia sendo enriquecida com a entrada em cena dos especialistas da subjetividade, que começaram a se pronunciar, sobretudo subscrevendo de bom grado a tese de os bloqueios internos ou externos estarem na origem da baixa produção cinematográfica. Assim, um «genótipo que daria normalmente um grande pintor»⁷¹⁶, se fosse vítima de uma «intoxicação forte», ou de uma «má nutrição uterina», na sua meninice, ficaria com genes artísticos gravemente desarrumados. Ao lado da «psicogenia orgânica» pura e simples, os cientistas não deixaram de mencionar as interações entre predisposições inatas e interferências negativas ao «nível cultural». A proibição de figuração da pessoa humana, tão comum para um «maometano», impedia-o de tornar-se um «grande pintor retratista», assim como um iletrado, independente da cultura, não daria um «romancista ou um compositor». Como consequência, a «libertação dos condicionamentos» era tarefa «hercúlea», a qual os dirigentes da cultura poderiam e deveriam se engajar, pois os genes que contém bossa artística podiam «manifestar-se» em diferentes graus, mas também «anular-se

⁷¹⁴ Serra. Para Uma análise objetiva da arte, **Revista Vértice**, p.2, 1953.

⁷¹⁵ Idem, p.8.

⁷¹⁶ Idem, p.7, 1953.

inteiramente», variando de acordo com o ambiente. Se o ambiente social tendia a «condicionar o indivíduo anti-vocacionalmente»⁷¹⁷, o desabrochar da vocação artística dependia da capacidade individual para criar e manter um «transego capaz de resistir ao condicionamento social». Porém, mesmo nos casos em que a resistência fosse bem-sucedida, o tiro poderia sair pela culatra. Seduzido pela «euforia dos momentos criadores»⁷¹⁸, o transego poderia voltar-se contra si, degenerando de poder criador em mero poder «tout court», que não era senão satisfação histriônica dos «ímpetus de dominância do ego», herdeiro da «besta cujos resíduos ficaram da evolução animal». Em suma, uma vez liberto dos condicionamentos sociais, o artista tinha ainda de assanhar-se contra o perigo da «queda no exagero da satisfação criadora instintiva» e «egoísta». Quer dizer, a democratização da genialidade latente, ao criar nos espectadores a convicção de as «aptidões artísticas» serem muito mais «frequentes» do que o «número de artistas que actualmente existem»⁷¹⁹, certamente estava na base da avaliação positiva do gênio por parte dos espectadores a ele submetidos, pois tal perspectiva fazia com que estes se entendessem como artistas geniais por vir. E, claro, por que se dar ao trabalho de desbancar o lugar do artista genial se ele despontava no horizonte ligado ao desejo dos espectadores de ali aportarem mais cedo ou mais tarde? Mas também não seria o gênio figura cativante por representar o vencedor solitário das opressões morais e económicas que se abatiam sobre todos e proporcionar desforra indireta aos espectadores? Apesar das conjecturas, é evidente que fomos a pouco e pouco nos tornando territórios em permanente época de entresafra e que se temos empatia pelo monopólio do gênio é porque passamos a desejar ser únicos e também lá estar a sós, sem perceber que o outro lado da moeda da singularidade é o sentir-se desacompanhado, talvez o mecanismo elástico mais eficiente para chamar aspirante a produtores de narrativas de volta ao lugar de espectadores.

A crítica ao formalismo e ao «naturalismo trivial» inscreviam-se nesse quadro dominado pelo privilégio da expressão da interioridade do artista⁷²⁰. Ao fazer de «regras» formais o «fim em si», o formalismo – «não sendo animado» pela chama interna do artista – acabava por ser camisa de força empobrecedora dos «processos expressivos», algumas vezes indo ao paroxismo de nada dizer. Ainda que por via aparentemente oposta, o naturalismo – na ânsia de se fazer «fiel à vida através da reprodução» – transformava artista em copista do real e esvaziava o poder criador da sua interioridade. Conjunto de regras imutáveis apartadas da

⁷¹⁷ Idem, p.14.

⁷¹⁸ Idem., p.16.

⁷¹⁹ Idem, p.8.

⁷²⁰ Idem, p.30.

vida (o formalismo) ou vida imutável sem contato com regras (o naturalismo) tinham efeito idêntico, pois um e outro solapavam a posição do artista *fundador da própria discursividade* e a afirmação de a «perpétua inovação duma técnica» ser determinada apenas «pelo gênio inventivo do homem»⁷²¹. Sobretudo inimiga do formalismo, o *dispositivo de genialidade latente* apoiava-se no pressuposto de a linguagem ser o resultado de leis psicológicas ou biológicas internas e de ser necessário, por isso, o tratamento preliminar do «psiquismo» no qual radica a «linguagem»⁷²², entendida, ali, como «uso de qualquer sinal para assinalar ou exprimir seja o que for»⁷²³. Numa palavra, se o estado psíquico era «preliminar ao sinal» e este era «gerado por aquele», o formalismo não podia figurar senão em antípoda do gênio, pois se uma «forma nova»⁷²⁴ era sempre «determinada por um conteúdo novo», as regras da «suposta linguagem específica da arte»⁷²⁵, sem dúvida, atravancavam o fluir do pensamento individual, que brotava do contato entre artista e coisas sem forma. O excesso de «especialização» do formalismo, seu «onanismo mental», era, pois, resultado do desligamento da «necessidade vital de expressão de um conteúdo», o que levaria o artista a perder os laços não apenas com a «fonte de emotividade» que desencadeava a «acção criadora», mas também o elo com o público, que não veria, então, «eco dos seus próprios estados de espírito» nas imagens em movimento, definhando o interesse pelo cinema. A bordo das teses propugnadas pelos dirigentes cineclubistas, a «comunhão emotiva» tinha cedido lugar ao «individualismo solitário do artista», que se tornava cego para o fato de a arte considerada boa ter sempre gozado de «inteligibilidade universal» e se recusado a bebericar na inspiração do poço seco das «elites», que desconheciam a vida para lá das questões de cunho formal. Logo, o mal do formalismo era exigir do público o «conhecimento da processologia técnica da execução da obra», como se para se admirar as «linhas harmoniosas de um edifício, fosse indispensável sabermos como foi feito o cálculo de resistência dos materiais», quando a emoção estética produzida no contato com obra de arte resultava tão somente da «impressão global sugerida pelo conjunto», e, o que não valia «pelo conjunto» não valia «pelas partes». Resultado: «nenhum artista» conseguira melhorar até então «sua obra mostrando ao público como foi que a fez». Fosse formalista ou naturalista, a luta contra formas de arte desvitalizadas passava pela abdicação da explicitação dos processos de

⁷²¹ Idem, p.5.

⁷²² Idem, p.14.

⁷²³ Idem, p.16.

⁷²⁴ Idem, p.12.

⁷²⁵ Idem, p.12.

produção da obra e tinha como consequência a emergência da alternativa entre artista que se comunicava aos seus semelhantes por meio do filme e artista que falava sobre si por meio dele:

De Sica esconde-se por trás da realidade que exprime. E está nisso a marca de um verdadeiro artista que procura menos brilhar pelo seu talento do que falar abertamente aos seus semelhantes.⁷²⁶

No polo oposto de Vittorio de Sica, Orson Welles:

O gênio de De Sica está na oposição do de Orsen Welles. Nos melhores trabalhos de Orson Welles, a mão do artista aparece em todas as cenas como uma assinatura; em De Sica só tomamos consciência de uma tremenda vitalidade que se patenteia através dos actores, dos edifícios de pedra que a câmera torna eloqüentes – vitalidade que transpõe o próprio cenário como uma expressão natural, sem o ego por muito brilhante que o seja, do realizador.⁷²⁷

Welles é de fato figura à parte na galeria dos grandes diretores. Ele não apenas mostrou o tracejado da própria assinatura, mas também substitui biografia individual pelos comentários a respeito do modo pelo qual encarou o acervo cinematográfico na qualidade de alguém interessado na produção de cinema. Se Welles não formulava o problema do processo de criação a partir da alternativa entre ver ou não ver cinema e enfatizava a forma de vê-lo, De Sica mantinha-se fiel à partilha entre espontaneidade e «escolas estéticas», como se bastasse pôr os pés para fora dos muros das instituições – cineclubes, escolas, universidades, etc. – para a aquisição da verdade do cinema. Ao impacientar-se diante de sua inscrição em um movimento qualquer, o diretor italiano afirmava que não se construíam «obras de arte segundo os princípios de uma escola»⁷²⁸, concluindo que bastava «ter coração», pois a «arte verdadeira» não tinha «receitas», pois a «verdade cotidiana» seria «sem escola»⁷²⁹. No entanto, exatamente os mesmos dirigentes que se imaginavam fora da instituição escolar levaram os cineclubes à máxima escolarização.⁷³⁰

⁷²⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁷²⁷ Idem.

⁷²⁸ Casa das caldeiras, Cineclube do porto, p.24.

⁷²⁹ Casa das Caldeiras, Cine-Clube do porto, p.29.

⁷³⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 15 de fevereiro de 1960.

CURSO DE INICIAÇÃO CINEMATOGRAFICA
"INTRODUÇÃO AO CINEMA"
 -- Prova Mensal --

Nome do Aluno: _____ Grau: _____
 Data: 15 de fevereiro de 1960 Ass. do Professor _____

Primeira Questão

- A decupagem de "Humberto D", filme italiano de Vittorio De Sica, passa por uma fase em que o escritor Cesare Zavattini descreve toda a interioridade do personagem, já situado dentro de sua realidade e sua humanidade. Ao mesmo tempo, o futuro filme está dividido em "sequências" e até "cenas", ou seja, em pequenas situações que porão em evidência no personagem a humanidade pretendida por De Sica & Zavattini. E por fim, os diálogos do filme estão na sua forma definitiva.
Esta fase da decupagem de "Humberto D" tem o nome de:
 a) Cenário
 b) Tratamento
 c) Synopses
- A pessoa encarregada de organizar o "Plano de Trabalho" para o terminado filme é:
 a) Diretor
 b) O Produtor
 c) O Diretor de Produção
- A folha que discrimina os trabalhos de filmagem a serem efetuados durante o dia tem o nome de:
 a) Plano de Trabalho
 b) Quadro de Trabalho
 c) Roteiro Técnico
- Em determinada cena de um filme sonoro, as pessoas passam a se movimentar na tela com uma velocidade três vezes maior do que a normal. O efeito, um "acelerado", foi conseguido:
 a) Filmando-se à velocidade de 8 quadros por segundo
 b) Projetando-se à velocidade de 72 quadros p/segundo
 c) Filmando-se à velocidade de 72 quadros por segundo

Segunda Questão

Diferencie a técnica de interpretação do ator de cinema e do ator de teatro.

Terceira Questão

Descreva, sucintamente, as principais funções atribuídas ao Diretor na realização de um filme.

Eis o resultado final a ser avaliado no curso de formação cinematográfica dado por Caio Sheiby, em novembro de 1959:

"HUMBERTO D"

Iº GRUPO - QUAL A SIGNIFICAÇÃO DA FITA?
 a) ATO DE ACUSAÇÃO?
 b) SOLIDÃO DO HOMEM?
 c) VINCULAÇÃO PSICOLÓGICA?
 d) TRAGÉDIA DE UM PENSIONISTA?
 e) VÍTIMAS - CONSEQUÊNCIA DA GUERRA?
 f) ILUSTRAÇÃO DA ITÁLIA CONTEMPORÂNEA?
 g) AUSÊNCIA DE SOLIDARIEDADE HUMANA?
 h) PROBLEMA SOCIAL?

IIº GRUPO - COMO ENCARA OS PERSONAGENS? (DO PONTO DE VISTA PSICOLÓGICO)
 a) "HUMBERTO D" ?
 b) "MARIA" ?
 c) "DONA DA PENSÃO" ?
 d) "FLAC" ?
 e) "FIGURANTES" ?

IIIº GRUPO - REPRESENTA A FITA:
 a) PESQUISA PSICOLÓGICA?
 b) CAPTAÇÃO SOCIOLÓGICA?
 c) INTERPENETRAÇÃO PSICO-SOCIOLÓGICA?

IVº GRUPO - CRÍTICA DA FITA -
Vº GRUPO - QUE RELAÇÕES HÁ ENTRE:
 a) A FOTOGRAFIA - b) A MÚSICA - c) INTERPRETAÇÃO E O TEMA DO FILME?

VIº GRUPO - O FILME CAUSA EMOÇÃO ESTÉTICA OU PSICOLÓGICA? É MONÓTONO? COMO SERIA ACEITO PELO PÚBLICO COMUM? PORQUÊ?

VIIº GRUPO - COMO ENCARARIA, IDEOLÓGICAMENTE, A FITA:
 a) TENSE SIMPÁTICA AO COMUNISMO?
 b) TENSE SIMPÁTICA AO CRISTIANISMO?
 c) AUSÊNCIA DE POSIÇÕES E DE SOLUÇÕES?

VIIIº GRUPO - O ACORDAR DE "MARIA" É ACESSÓRIO OU FUNDAMENTAL AO FILME:
 a) COMO CAPTAÇÃO DE UMA REALIDADE ÍNTIMA?
 b) COMO ATMOSFERA?
 c) COMO "TEMPO" CINEMATOGRAFICO?
 d) COMO AFASTAMENTO DO PERSONAGEM CENTRAL OU DO TEMA?
 e) SEM FUNÇÃO DRAMÁTICA?

Interiorizado o pânico diante das receitas de produção de filmes, os espectadores foram levados a considerar normal que não encontrassem nada além da personalidade do artista no momento em que procuravam se avizinhar das reflexões produzidas pelos próprios realizadores, encontro que não marcava, pois, o ponto de aprendizagem dos espectadores,

onde artistas – enfim humanizados – punham às claras os instrumentos de confecção das próprias narrativas, como se ali fosse intervalo fugaz em que tombavam máscaras e tudo era dito, o momento em que espectadores desciam a cozinha cognitiva utilizada pelos diferentes cineastas na montagem das suas respectivas obras fílmicas. Antes, a humanização dos artistas foi maneira de enfeudar a figura do autor de cinema em um solipsismo incontroverso e subir definitivamente as pontes de interlocução entre artistas e espectadores, já que aqueles nunca se dirigiam a estes na condição de artistas, permanecendo mudos acerca dos processos de constituição da própria obra e encerrando com maior eficiência o acesso dos espectadores à usina simbólica por meio dessa soberba que se vestia de humildade para melhor decretar a impossibilidade de democratização dos meios de produção de cinema. Portanto, o dispositivo da humildade foi estratégia que garantia que afasia do inconsciente do diretor de cinema não redundava em maquinismo impessoal, já que doravante o verdadeiro cinema era aquele no qual o cineasta podia ser visto como «comandante»⁷³¹, nunca como «seguidor da máquina», isto é, a afasia do inconsciente assegurava simultaneamente a aproximação do diretor de cinema à posição de capitão a governar a narrativa cinematográfica a despeito de não ter em mãos nenhum esboço do mapa de que se valia para orientar-se no itinerário de produção de filmes e o afastava do maquinismo refratário ao jorro da criatividade. Acrescentaria: enquanto o inconsciente individual foi sendo cada vez mais matracado pelos discursos psi, o inconsciente estético foi se tornando mais e mais inenarrável. Os críticos e cientistas dedicados a pensar a arte não festejaram a genialidade monodizada dos diretores. Eles apenas afirmaram o caráter inefável do inconsciente do diretor genial de cinema e a onipresença da repressão dos instintos de criação presente nos homens em geral. O «endeusamento» do diretor de cinema não nasceu a partir do momento em que o cinema de autor se confundiu com o «autor de si mesmo»⁷³²? Por isso, de duas, uma: os espectadores cineclubistas eram burros à partida ou reprimidos à saída.

⁷³¹ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.187, Walter.

⁷³² ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.120.

ÓDIO AO CINEMA COMERCIAL

*Hollywood hoje é o mundo inteiro.*⁷³³

*Os livros seriam planeados, em linhas gerais, por burocratas, passando depois por um tão grande número de mãos que, quando concluídos, teriam tanto de produto individual como um automóvel Ford no final da linha de montagem.*⁷³⁴

Por mais paradoxal que pareça, é a partir da vontade de desproblematização da tematização dos meios cognitivos de produção cinematográficos que se pode compreender melhor o ódio ao cinema estadunidense. Proferida por alguém que viveu em Hollywood entre 1945 e 1948, o enunciado acima dá bem a medida do aspecto imperialista do cinema americano. Daí o cabimento do ódio ao cinema comercial como forma de mobilização das energias políticas de atores sociais ligados aos afazeres cinematográficos contra o absurdo monopólio do cinema estrangeiro, sobretudo do ianque. Nesse sentido, a disparidade entre exibição de filmes nacionais e estrangeiros saltava aos olhos. A acreditar na estimativa de Moacir Felenon, os circuitos de cinema do Brasil da década de 50 exibiam anualmente 380 filmes estrangeiros e apenas 6 filmes nacionais⁷³⁵. No entanto, se é verdadeira a afirmação de o ódio ao cinema comercial figurar a título de resistência à tentaculização do cinema capataz do capital, que via diante de si apenas ganho financeiro ilimitado, não é menos verdade que a luta contra o imperialismo do cinema comercial não se reduziu à guerrilha cujo único objetivo teria sido o enfrentamento contra a sede insaciável de lucro dos magnatas hollywoodianos, o que fica evidente se nos lembrarmos de a luta feita em nome de outro cinema nunca se limitar ao coeficiente quantitativo e à demanda de mais cinema, incluindo no repertório de reivindicações a necessidade de proteção e promoção de outro cinema, a saber, o cinema artístico. Numa palavra, o ódio ao cinema comercial não era mera questão numérica e envolvia a transformação do estatuto do cinema, que dependia, por sua vez, da fixação da figura do diretor genial, ou, se quisermos, da montagem e ativação do *dispositivo de genialização* do diretor de cinema. Eis a pergunta que críticos de cinema e dirigentes cineclubistas nunca deixaram de colocar na agenda dos debates cinematográficos: «o que era preciso, então, para que o cinema fôsse uma arte?»⁷³⁶. Segundo o crítico de cinema Henrique Alves Costa, o impeditivo maior aos que gostariam de taxar o cinema como simples usina de

⁷³³ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Mutimeios. Depoimento de Alex Viany para José Inácio de Mello e Souza, 21 de setembro de 1978.

⁷³⁴ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona, 2010, p.15.

⁷³⁵ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 21 de fevereiro de 1951, p.52

⁷³⁶ Cinemateca Brasileira. Cinema – técnica ou arte? Francisco Luiz de Almeida Salles, 1950, p.19.

produção em série era o olhar transfigurador do gênio e sua mirada subjetiva, que fazia do cinema muito mais que objeto utilitário resultante do domínio de técnicas específicas, sendo precisamente a técnica o princípio de diferenciação entre diretor genial e técnicos em geral, pois estes:

Não são artistas. São artífices, especialistas, técnicos que produzem, talvez com abafado aborrecimento ou indignação, seja o que for o que a indústria lhes requeira.⁷³⁷

O prestígio do cinema dependia da demonstração da irredutibilidade dos seus processos à simples exploração de descoberta recente da ciência, baseada no registro automático da realidade impressa em película sensível, cuja modesta participação do diretor seria reduzida, então, a dedo e a olho. Fisiologizado, o cinema teria o maquinismo assubjetivo de contrapartida. Por isso, o cinema precisava assenhorear-se de «processos de criação exclusivamente seus» e de «linguagem típica», a fim de influir «emoção superior no expectador». No entanto, a diferenciação do cinema por meio da invenção de processos estéticos singulares esbarrava na insuficiência. O mesmo critério de individualização podia ser adotado pela rádio. Daí a especificidade do cinema artístico ter de jazer alhures, mais especificamente na figura do diretor, pois somente a presença dele garantia o afastamento do maquinismo dos processo de criação do cinema, sem o qual o estatuto artístico dificilmente se veria anexado à labuta cinematográfica. E, então, os críticos e dirigentes cineclubistas das décadas de 1950 glosavam, mesmo sem o saber, Ortiz, para quem o estatuto artístico do cinema passava pela clara separação entre mente e máquina. Ao falar do problema do reconhecimento do cinema artístico em 1949, considerando-o questão ultrapassada, Ortiz disparava:

O grande problema atual da cinematografia é conseguir a síntese harmoniosa e criadora destes dois pólos em conflito: a mente humana que concebe e gera a obra de arte, e a máquina, que a projeta e recria⁷³⁸.

A especificidade do cinema artístico radicava, pois, na figura do diretor, nomeadamente no que Ortiz designava como «âmbito próprio de expressão» e que exemplificava recorrendo à figura de Griffith, pois o diretor estadunidense teria sido o primeiro a divisar de maneira lustral *registro puramente mecânico* da realidade, de um lado, e, do outro lado:

⁷³⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁷³⁸ Centro Cultural São Paulo. 21 de abril de 1949.

O que vai resultar na tela não é mais o que vemos na realidade e da maneira como podemos ver, com as nossas carências e limitações, mas aquilo que o diretor **quer** que vejamos e **da maneira** como deseja que vejamos (...) **não somos mais nós quem vê, é a câmera que vê por nós.**

Quando a ênfase recaía sobre a exaltação da figura do gênio e não sobre os efeitos da montagem da narrativa cinematográfica na concepção de realidade do público, a montagem não representava poder de manipulação do real decorrente da construção de representações de mundo alienantes, porque subtraía do espectador a escolha de pontos de vista alternativos de focagem e montagem da realidade. Nada disso. A montagem era marca da força criativa do diretor, cujo poder de captação e apresentação da realidade favorecia a superação das carências e limitações do espectador. Com a montagem, a realidade ampliava-se e enriquecia-se pela somatória de ângulos de visão inacessíveis ao olhar. Vendo mais e melhor que o olho, o cinema provava, nessa medida, não padecer do mal do *automatismo* das formas normais de captação da realidade pelos canais dos sentidos. Portanto, a característica maior do maquinismo, cujo representante maior era hollywood, não necessariamente estava ligado a processos instrumentais e artificiais. Temos a tendência a associar máquina e maquinismo, embora maquinismo não tenha sido sempre sinônimo de máquina, sendo esta apenas variante daquele, certamente a mais evidente, mas nem sempre a mais frequente. Isso significa que havia maquinismo sem máquina. Nunca o inverso. A montagem cinematográfica podia ser menos maquinica que o olhar e a «deformação subjetiva da realidade» pelo gênio ser o melhor meio de afastar o fantasma da «mecanicidade»⁷³⁹. Mas, inversamente, a pecha de maquinico desembocava no artificialismo e, então, o real que se abstinha do recurso à montagem se convertia no signo da criatividade do diretor e o estúdio fazia as vezes do olho. Projetando sobre o estúdio a sombra do maquinico, antes reservado ao olho que capturava o real sem o auxílio da montagem, concluía-se pela superioridade dos documentários. Citando John Grieson:

Do poder de interpretação sobre acontecimentos complexos e maravilhosos do mundo real, que uma mentalidade de estúdio não pode imaginar ou o mecânico do estúdio recriar.⁷⁴⁰

Nesse caso, a força criativa do diretor não era anexada à superação das carências e limitações da realidade abarcada pela estreiteza do campo de visão do olhar natural, mas vinculada ao poder do diretor de interpretar a fluidez do real em detrimento ao encolhimento e

⁷³⁹ Arquivo Disrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

⁷⁴⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1959.

à imobilização a que a realidade se via submetida no regime de claustrofobia dos estúdios artificialmente montados. Sendo invenção recente, o autor de cinema ganhava realidade quando posto em contraposição ao estúdio:

O “autor” no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O “diretor” ou o “cineasta”, nas contradições do cinema comercial, perdeu seu maior significado. “Diretor, “cineasta”, “artesão” – como observou Paulo Emilio Salles Gomes – podem, em raros casos, atingir a autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva.⁷⁴¹

Do ponto de vista do documentário, a maestria do diretor genial não adivinha do afastamento da reprodução maquínica oriunda das operações da montagem, pois o real deixava de ser mero dado cujo registro mecânico podia levar a redução do diretor de cinema à máquina e passava a ser o *locus* privilegiado onde o criador punha à prova a habilidade de interpretação da vida e a capacidade de mostrar como «*o homem vê o homem*». Daí o documentário, não obstante a impressão de reprodução mimeográfica e automática da realidade, nada ter em comum – nas mãos do diretor genial – com o jornal de actualidades, visto que aquele tinha o dom de ser, antes de mais nada, «*interpretativo*»⁷⁴². Eis a diferença entre o gênio de Robert Flaherty e a simples captação de dados levada a cabo por Joris Ivens. No filme em que expôs o processo de «electrificação das fazendas»⁷⁴³, Ivens não abandonara o plano jornalístico, logrando um filme «*feito de fora*». Do que vai dito, importa reter o fato de a ponto de lança utilizada pelo ódio ao cinema comercial contra o imperialismo hollywoodiano ter sido obra do diretor genial, cuja inventividade se ancorava na montagem ou na interpretação do real. O fundamental consistia em nunca deixar de anexar a genialidade à cabeça do diretor de cinema, para utilizar expressão de Vinícius de Moraes.

Raras as artes sem nenhuma mediação instrumental. À parte canto e dança, as manifestações estéticas não se consumariam sem apoio de instrumentos fabricados. Como é evidente, o pianista não existia sem piano. Se outras artes também disso dependiam, «*embora em menor escala*»⁷⁴⁴, o cinema tinha dificuldade adicional na estabilização da aura de genialidade, obtida em outras searas artísticas pelo apelo ao *gênio solitário*. Se a semelhança

⁷⁴¹ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.36.

⁷⁴² Arquivo Disrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

⁷⁴³ Idem.

⁷⁴⁴ Idem.

entre cinema e fábrica não se esgotava na maquinaria mobilizada pelo cinema, é porque tinham também em comum o grande número de mãos, sendo ambos dependentes dos processos coletivos de produção. Quer dizer, se o cinema era «arte colectiva»⁷⁴⁵, na qual «toda uma equipa» se comprometia «num tema», trabalhava «ideia» e expressava «pensamento», que devia «ser revelado a outros homens», a mensagem cinematográfica deveria continuar a ser, ainda assim, resultado do trabalho solitário de um só. Para tanto, bastava a presença do gênio fazer com que «unidade de concepção» nunca se fundisse com «unidade de expressão», de modo que o número de agente envolvidos nunca afetasse o «trabalho do artista individual», sendo o diretor o «maior responsável pela verdade»⁷⁴⁶. Assim, mesmo sendo «obra de equipe»⁷⁴⁷, inelutavelmente dependente do «concurso de várias especialidades», «salvo raras e honrosas exceções», o cinema manteria intacto o estatuto de arte recém-adquirido por meio da figura do diretor genial, entendido como o que se colocava diante dos afazeres cinematográficos a partir de uma «atitude» única, irrepetível e interior⁷⁴⁸. Ora, se a indústria era tão perigosa para o destino do artista, não era apenas porque barrava a ascensão de cinema «que faria pensar»⁷⁴⁹, mas também porque *desconsiderava as fronteiras da individualidade do artista como princípio de produção de cinema*. Fruto de processos mecânicos, a forma mercadoria – muito mais que o aspecto grupal – acarretava rebaixamento do cinema da categoria de arte e reforçava a repugnância que artistas e intelectuais nutriam pelo cinema ainda na década de 1950, para quem o cinema «no fundo» não era senão reunião de pesada maquinaria posta ao serviço dum dos mais «colossais negócios» do tempo⁷⁵⁰. Por isso, o apoio ao cinema arte incluía o «legítimo desdém» pelo cinema comercial «imbecilizado»⁷⁵¹, desdém que deveria ser compartilhado por todos o que viam o cinema como «grande Arte». E quem senão a figura do diretor genial inspirava confiança na tese de o cinema não se reduzir à mera fonte de lucro? Quem a não ser o diretor genial poderia afiançar que cinema não era «instrumento»⁷⁵², mas sim «ontologia»? Ou, dito de outro modo, como levar a cabo a substituição do «**homo economicus**» pelo diretor genial de cinema sem a

⁷⁴⁵ Idem.

⁷⁴⁶ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.36.

⁷⁴⁷ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-clubes Pro Deo, 1953.

⁷⁴⁸ Arquivo Disrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

⁷⁴⁹ XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. **Revista Educação & Realidade**, 33, jan./jun, 2008, p.13-20.

⁷⁵⁰ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.201.

⁷⁵¹ Idem, p.88.

⁷⁵² ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.36.

eliminação dos procedimentos que descartavam a remissão à interioridade⁷⁵³? Outro proeminente crítico de cinema de Portugal, Alves Costa desenhava o nó, em 1937:

Se o cinema fosse apenas aquilo que muitos julgam que é ou querem que seja, apenas artigo de compra e venda, apenas anódina e digestiva atracção agarrada eternamente à má literatura e ao pior teatro, não valia a pena ligar-lhe grande importância, e muito menos lamentar-lhe a sorte quando o vemos tão baixo e desprezado.⁷⁵⁴

A partir do momento em que o cinema se transformasse definitivamente em forma de expressão alforriada das orientações das chibatadas do capital, a indústria cinematográfica não mais seria signo negativo. Muito ao contrário. Privadas do aparato industrial, as outras artes seriam, então, vistas pelo o que eram, a saber, meios impróprios e arcaicos de expressão da vida moderna. Nessa lógica, a indústria cinematográfica não seria excessivamente gananciosa, as outras artes seriam demasiadamente elitistas. Nesse futuro onde o cinema arte estaria na dianteira e levaria atrás de si a indústria para caminhos que lhe apetecesse, os envolvidos com a labuta fílmica não mais se envergonhariam da ligação íntima entre cinema e operações fabris:

Desde que consideremos que o cinema é uma forma de expressão consequente duma sociedade industrializada, havemos de convir em que exprimirá melhor essa sociedade do que qualquer outra forma de expressão ligada directamente a moldes sociais de artesanato ultrapassados, como o são todas as formas tradicionais que, talvez por isso mesmo, procurem a todo o transe abandonar o seu velho instrumental para se exprimirem noutro, mais de acordo com as aspirações modernas.⁷⁵⁵

Enquanto o cinema arte não tomasse as rédeas da indústria cinematográfica, o cinema – rebento do processo de modernização das técnicas de produção industrial – não tinha maneira de fugir à obrigação do lucro e se mantinha refém da forma mercadoria. Eis o porquê do problema mais agudo enfrentado pelos críticos e dirigentes cineclubistas ligados à preocupação com o enobrecimento do estatuto do cinema ter consistido na difícil «conciliação do filme como obra de arte» com o «filme mercadoria»⁷⁵⁶. Eis também um dos porquês da exaustiva referenciação a Charles Chaplin. O diretor de *Luzes da Cidade* iluminara a vereda pelo qual a «glória do cineasta»⁷⁵⁷, imortalizada nas calçadas da fama mundo afora, não passava pela eliminação de todo e qualquer lucro, inclusive pessoal. Chaplin «enriqueceu» e,

⁷⁵³ Arquivo Disrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

⁷⁵⁴ COSTA, Alves. Cinema: arte submetida, **Sol Nascente**, 1936.

⁷⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

⁷⁵⁶ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 07 de julho de 1951, p.55.

⁷⁵⁷ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.21.

no entanto, nunca foi abalado o prestígio artístico de suas obras. Pois bem, vemos de que modo a humanização do gênio – outrora princípio explicativo do seu processo de criação – reaparecia, quando o alvo dos críticos e dirigentes cineclubistas se deslocava para o afastamento do cinema da forma mercadoria, desempenhando papel inverso do esvaziamento da importância da vida privada e pessoal do diretor de cinema. Isso não significava que a humanização escondia fortunas adquiridas à custa da arte cinematográfica, à moda da dissimulação das operações cognitivas envolvidas na produção de narrativas fílmicas. A humanização tinha precisamente a função de separar vida privada, de um lado, e valor do filme, de outro lado. Em síntese, se antes a trajetória pessoal funcionava em fonte de criação, agora a humanização vinha indicar com exatidão a irrelevância da vida privada na definição do estatuto artístico da obra fílmica. Portanto, a conservação do estatuto do cinema arte só seria peremptória se na base do processo de produção o gênio sobrepusesse a indústria e os ganhos materiais ali supostos. Para José Régio, não havia dúvidas de o cinema ter tido origem plebeia e não ter sido nos seus primórdios nada mais que invenção da indústria. Acontece que a descoberta da dimensão artística inerente à emergência da figura do diretor de cinema tinha introduzido ambivalência indelével nas considerações sobre cinema. Por isso,urgia:

(...) repetir que o cinema é não só uma arte mas também uma indústria. No entanto, urge repetir igualmente que é não só uma indústria mas também uma arte.⁷⁵⁸

Com efeito, se «um dos grandes males do cinema como arte» devia-se ao fato de ele «depende de uma indústria» que não possui «outro fim além de ser uma indústria»⁷⁵⁹, cabia ao gênio o desmonte da autofinalização da acumulação de capital. Mesmo parte dos circuitos de lucro, o cinema não podia se tornar apenas origem inesgotável de dinheiro e deixar de lado seus deveres estéticos, intelectuais e sociais. O argumento é-nos familiar:

Se pensarmos que o cinema tem uma influência em dezenas de milhões de pessoas, devemos concluir que é inadmissível que se deixe esta força nas mãos de grupos financeiros que têm o direito a embrutecer o espírito do público desde que ganhem dinheiro.⁷⁶⁰

A fim de o cinema não ser reduzido a artigo de compra e venda, o diretor genial era peça-chave. Por isso, a presença do «artista criador» não poderia continuar a ser «contingente»⁷⁶¹, pois era «esta individualização» que «impedia a série», isto é, a «produção em cadeia». A forma de individualização do diretor visava, assim, fazer fé no fato de o

⁷⁵⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁷⁵⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1953.

⁷⁶⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Beja, 1958.

⁷⁶¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

processo de produção do filme não seguir os moldes de organização etapista da produção industrializada. No entanto, porque o diretor genial de cinema não era regra mas exceção, o filme holywoodiano vinha sendo feito com tamanha igualdade que, «antes mesmo de ser filmado», «cada um dos colaboradores se corrigia entre si», eliminando tudo aquilo «cuja aceitação não estivesse anteriormente garantida», transformando, assim, o que antes dependia de uma causa «subtil», «inquieta», «incontrolável», características do «génio criador do homem», em qualidade «standartizada». Parte da culpa do processo de produção em série dos filmes estadunidenses cabia aos espectadores, aliás, na medida em que eles tendiam a se esquecer do «princípio elementar» a ditar a escolha do filme, a saber, a averiguação do «autor da obra»⁷⁶². Somente de posse do nome do autor, os espectadores estariam aptos a não deixar escapar a identificação de dois mundos. De um lado, indústria e «tradição»⁷⁶³. De outro lado, autor e «revolução».

A despeito de Glauber, entre tantos, ter imaginado descobrir no cinema de autor a matriz oculta da revolução estética e social que faltava à emancipação do povo brasileiro, a luta pela consolidação da individualização do diretor de cinema esteve longe de ter sido feita somente em prol da subversão das dominações econômicas e culturais no Brasil e em Portugal. Pouco a pouco, a luta pelo cinema de autor sequer manteve em mira os donos da rapadura cinematográfica. Fundada em 1958, a FCRJ, um dos tantos exemplos de mercado paralelo de exibição de cinema, não apenas exercia «grande influência na difusão da arte»⁷⁶⁴, mas, sobretudo, contribuía para «aumentar o seu fascínio», o da arte. O braço exibidor alternativo, suposto ser caminho alternativo ao cinema, já não era, pois, *underground*, mas *cult*. Daí podermos concluir que a construção do diretor genial, muito mais que selar divórcio entre dinheiro e cinema, lançava este para longe do fantasma da produção industrial. Portanto, ser diretor de cinema genial ali não implicava inimizade ao dinheiro, mas sim aos processos industriais. O diretor genial podia muito bem ser milionário sem ser anexado ao industrial, ao passo que estava impedido de utilizar na confecção de filmes procedimentos *comuns, externos e repetíveis*, estes sim associados à indústria. Não será possível aventar a hipótese de a afasia dos diretores relativamente aos processos cognitivos de produção de narrativas fílmicas ter sido menos mera consequência da natural opacidade dos processos criativos e mais princípio de pertencimento ao campo cinematográfico construído pelo ódio ao cinema comercial? Uma

⁷⁶² Casa das Caldeiras. Boletim Cineclube de Beja, 1960.

⁷⁶³ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.36.

⁷⁶⁴ Centro Cultural São Paulo. A função do cineclube no mercado paralelo: jornada nordestina de curta-metragem. Salvador, 15 de setembro de 1973.

coisa é certa: quanto mais sonhavam com o fim dos magnatas hollywoodianos, mais os promotores do ódio ao cinema comercial acordavam ao lado do diretor genial.

FOBIA DE RECEITAS

Estamos a ver os diferentes dispositivos de regulação da conduta do espectador-de-cinema forjados pelos dirigentes cineclubistas a partir da década de 1950 interligados a formar malha discursiva totalmente diferente da ofertadas ao cidadão-espectador. É por aí que se nota que a fobia de receitas estéticas tinha matriz no ódio ao cinema comercial e no pavor diante da adoção de procedimentos externos e repetíveis para a produção de narrativas fílmicas, exceto nos casos em que a indicação de influências exteriores supunha ausência de autoridades a ditar protocolos específicos de criação. Daí a importância da noção de real nesse contexto. Em transcrição da entrevista com o diretor Sergio Amidei feita pelo *New York Times*, podemos ler a afirmação de a sua arte nunca ter sofrido nenhuma sorte de influência, tendo o real como único norte:

Os meus trabalhos para o cinema não foram determinados pela influência de qualquer escritor ou poeta; só a realidade influenciou em mim. Só uma qualidade terei: a de nunca ter perdido o contacto com a realidade.⁷⁶⁵

De modo geral, a escola neorealista italiana tendia a ser percebida como movimento estético refratário às discussões formalistas, justamente porque diretores italianos devolviam aos espectadores o real despojado de invencionices e artifícios artísticos enxertados à força no fluir da captação das imagens em movimento⁷⁶⁶:

A escola neo-realista italiana não tem senão uma tese, oposta às teses formalistas que fazem do cinema um jogo de sombras, de palavras, de situações e complicações inventadas. A tese é esta: a tela é uma janela mágica que se abre sobre o real (...). O fundo de cada grande arte não é aquilo que um pensa sobre a realidade, mas aquilo que é a realidade. Na última visão daquilo que é, o artista e o público esquecem com alegria as invenções artísticas que são servidas do meio por esta coisa nova posta no mundo.⁷⁶⁷

A escola neorealista teria dado «passo corajoso» renunciando às « vaidades » e concentrando-se no « verdadeiro objectivo do cinema », a saber, « exprimir o real ». Novamente, a vaidade voltava à ordem do discurso, só que dessa vez deixava de servir de base à celebração da humildade do trabalho entre os muros do ateliê andradiano, onde os artesões

⁷⁶⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de abril de 1955.

⁷⁶⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Beja, 1958.

⁷⁶⁷ Idem.

aprenderiam a ter mais respeito pela obra de arte que por si, pois o avesso da vaidade não radicava mais no apagamento dos contornos da individualidade do artesão em prol da elevação do objeto manufaturado, mas no cancelamento do meio artístico em nome da transparência da exibição da realidade captada pelo cinema. Porém, não dava para não reconhecer que o neorealismo teria fôlego curto. Segundo René Clair, o neo-realismo italiano tinha prazo de validade, não obstante sua enorme contribuição para a história do cinema. A equação era assaz simples. No epicentro da riqueza do cinema de Rossellini, Fellini, Antonioni, entre outros, invariavelmente «meio pobres». Porém, a exuberância desse cinema «terminará porque ele se tornará rico», rico em meios, claro está. Ora, o que é importante notar é o fato de o cinema novo ter sido pensado como promotor do casamento entre minimização dos meios de produção e maximização da qualidade fílmica, para fazer frente ao receituário imposto de maneira automática à liberdade criativa do diretor. Por isso, e por mais paradoxal que possa soar, quanto mais os artistas falavam sobre invenção de formas de captação da realidade isentas de protocolos cuja origem não fosse a liberdade interior do artista, mais envoltos pelo mistério eram os processos de criação. Anos antes do advento do neorealismo italiano, quem assim se exprimia era Mário de Andrade no relatório enviado ao Ministério da Educação:

2 – Todas as “pedagógicas” escolas de arte do mundo faliram, principalmente as oficiais, por causa de uma sistematização didática das artes e uma rigidez incompatíveis com a misteriosa liberdade da criação artística.⁷⁶⁸

Dado que escolas de arte existiam, elas deveriam apenas não «atrapalhar» e «desenchaminhar». Sobretudo porque a criação dessas escolas e o declínio da criatividade eram duas faces da mesma moeda, aos olhos do poeta. Bastava verificar o destino funesto da arquitetura e das artes decorativas. Como não poderia deixar de ser, a solução imaginada pelo poeta consistia em «acabar com a noção do arquiteto-artista-profissional em Arquitetura»⁷⁶⁹. Desde a criação na Renascença de tal noção «defeituosa», arquitetos nada fizeram a não ser «macaquear estilos», «copiar coisas antigas» e «fazer coisas arquitetonicamente ilógicas». Quanto às artes decorativas, cujo verdadeiro nome era «artes aplicadas», não era absurda a pretensão de ensinar alguém a conhecer teoricamente a «natureza» e as «exigências da madeira»? Vemos a fobia de receitas estéticas só ter sido possível a partir da aceitação da tese de a existência de procedimento estéticos exteriores, consubstanciados na escola ou na

⁷⁶⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1932.

⁷⁶⁹ Idem.

indústria, ser o epígono da liberdade do criador. Portanto, foi a partir da disseminação do ódio ao cinema comercial que se tornou possível a montagem da poluição semântica que fundia *receitas padronizadas com explicitação dos processos de produção de sentido*, o que não deixava de ser conveniente para mecanismos de rarefação da produção, porque o espontaneísmo da criação se aplicava exclusivamente aos gênios, pois os reles mortais não tinham dotes inatos que os habilitavam a tarefa de «traduzir» o que havia de «intraduzível na alma»⁷⁷⁰, especialmente quando esta não era «por excelência a alma do artista», sem dúvida «a parte mais importante duma obra de arte». Sendo esse o pano de fundo dos críticos e dirigentes cineclubistas da década de 1950, não estranha que o afamado Seminário do Museu de Arte de São Paulo tenha privilegiado a ideia de o «conteúdo» ser mais importante que a «forma»⁷⁷¹, distanciando-se do formalismo de Benedetto Croce, talvez o grande rival dos teóricos de cinema afinados aos preceitos do neorealismo, segundo Máximo Barro.

A recorrência da enunciação das condições negativas a obstaculizar o florescimento do gênio desaguava na formação da certeza de não haver qualquer operação positiva capaz de transformar espectadores em artistas, pois um e outro eram seres idênticos, com a diferença de os espectadores não terem tido a sorte de se livrar dos escolhos responsáveis pelo encalhamento do desenvolvimento pleno do seu ser artista. Pode-se dizer que a *Era da humildade monopolista* começou no dia em que se postulou que o espectador, tal como é, é potencialmente dotado de meios para a produção de narrativas fílmicas, mas que operações cognitivas socialmente disponibilizadas não são capazes de alterar de maneira positiva o ser dele, já que estavam associadas à imposição de receituários. Todo espaço aberto pela desmultiplicação da figura do gênio – entendido como ser que tem a particularidade de produzir obras a partir do dom recebido no contato clandestino com as Musas – foi sendo recoberto de alto a baixo pelo igualitarismo antropológico que tinha como consequência o abafamento da secundarização das discussões acerca dos mecanismos de produção do ser do produtor de narrativas cinematográficas da agenda pública da arte, como se a laicização do diretor genial de cinema ofuscasse efeitos sectários que decorriam do embarque dos espectadores na tese focada. Quer dizer, a fobia de receitas fornecia o solo de legitimação em que caminhava o diretor genial de cinema, diretor que nunca era visto como quem monopolizava meios de produção de narrativas fílmicas, a despeito de ser proprietário de um

⁷⁷⁰ Casas das caldeiras. Boletim, Cine-Clube do Porto, p.7.

⁷⁷¹ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Depoimento de Máximo Barro para Zumira Ribeiro Tavares, 07 de agosto de 1978.

saber-fazer reservado e apartado do patrimônio comum, já que seus dotes não tinham filiação com habilidades socialmente adquiridas, e, por isso, naturalmente não gozavam do estatuto da transmissibilidade. Mas havia mais. Como consequência do crescimento da fobia de receitas, não só o diretor genial se escapulia da sombra do exclusivista, mas também passava a ser garantidor da dessemelhança entre cinema industrial sistematizado em padrões de regras inamovíveis e singularidade dos modos de produção do diretor genial de cinema, pois se «generalizar processos artístico» era «tornar prescindível o artista» e «substituí-lo por fabricantes de idéias gerais»⁷⁷², o fato do monopólio do saber-fazer do diretor genial de cinema era resignificado e elevado à categoria de resistência ao cinema estadunidense.

No entanto, a construção do silêncio acerca dos procedimentos adotados para a confecção dos filmes como meio de positivação do trabalho do diretor de cinema genial era abafada pela entrada em cena da polifonia de vozes dos especialistas da subjetividade, especialistas que se recusavam a subscrever a ideia de o gênio estar ao abrigo de forças insondáveis da natureza, sendo estas inclusive consideradas «primitividades»⁷⁷³, pois redução das operações cognitivas do gênio à «fórmulas misteriosas» que faziam apelo à comunhão com «princípios transcendentais» era marca dos «povos atrasados», cuja forma de socialização ainda se via pautada pelo primitivismo de «tabus» e «feitiços punitivos». A acessibilidade aos «domínios psíquicos não lógicos» não estava ao alcance nem dos artistas nem dos espectadores, mas apenas dos especialistas, que se achavam, aliás, em vias de demonstrar como «talento artístico» se fundamentava na existência de «circuitos neurónicos apropriados no cérebro»⁷⁷⁴. Portanto, o que não pode nos escapar é a relação inversamente proporcional entre retrocesso de receitas estéticas e avanço das expertises da alma. Nesse contexto, a intransmissibilidade da zonas ilógicas do pensamento do gênio ver-se-ia a tal ponto superada «dentro de algumas décadas» que «estados emocionais» e «volições», antes dependentes das experiências oníricas e do acaso das trajetórias individuais dos artistas, prestar-se-iam a ser produzidos pela «vontade do neurologista», que teria em mãos, então, genes artísticos cuja manipulação forneceria ao cientista a chave para «repetir» e para «objetivar» o ser do artista, reconfigurando, por exemplo, genes destinados a reprodução das «aptidões mecânicas» em «aptidões musicais»⁷⁷⁵, e, assim, organizando a sociedade dos homens à semelhança das «formigas» e suas «castas de obreiros», «capatazes e senhores». Se a existência da obra de

⁷⁷² Serra. Para Uma análise objetiva da arte, **Revista Vértice**, p.9, 1953.

⁷⁷³ Idem, p.27.

⁷⁷⁴ Idem, p.18.

⁷⁷⁵ Idem, p.18.

arte dependia de «haver uma individualidade de artista»⁷⁷⁶, uma hereditariedade formatada por «sequencia de ambientes» que deram origem a uma «história individual» rica em estados psíquicos criativos, se tais «fases»⁷⁷⁷ do processo de criação artístico haviam se tornado «analisáveis cientificamente» pela reunião dos esforços da «antropologia», «genética» e «psicologia psicanalítica», o recurso à «irracionalidades» era claro «retrocesso na evolução cultural», retrocesso que tinha seus dias contados. Há um quê de risível nas sobreditas considerações. Todavia, o que nos interessa vincar é o fato de os processos cognitivos de criação de obra de arte – quando não enigmatizados – só poderem ter sido pensados na linha de resultados de uma racionalidade enfim mapeada pela argúcia das expertises. Dito de outro modo, a ultrapassagem do caráter inefável da obra de arte só pôde ser imaginado sob a condição de o monopólio das operações cognitivas secretamente escondidas nos subterrâneos da subjetividade dos artistas ser transferido para laboratórios de ciência, como se a erradicação do mistério que envolvia a descrição da gênese da produção das obras de arte fosse sendo a pouco e pouco emparedada entre mutismo do gênio e modalidades de objetivação oriundas da ciência. Quer dizer, os processos artísticos eram ora frutos da experiência pessoal, e, portanto, intransmissíveis, ora questões de laboratório, e, portanto, restritos aos especialistas. Em qualquer dos casos, ficava certo que processos de produção de cinema estavam a meio caminho de se converterem em questão apolítica. De modo que o público não deveria tomar parte na formulação dos problemas relativos ao cinema, deveria apenas receber suas conclusões. Por isso, o contato entre centros de investigação sobre cinema e público em geral tinha de ser, a um só tempo, centrípeto e centrífugo:

Centrípeto, porque devem ser objeto de estudos nos centros de pesquisas os problemas cujas solução mais prementemente se impõe à colectividade que criou esses centros. Centrífugo, porque os resultados positivos a que conduzam os trabalhos de um centro dessa natureza devem ser divulgados, para que deles possam aproveitar todos.⁷⁷⁸

Mas os efeitos da fobia de receita não paravam aí. Enquanto a fobia pregava fulminações prescritivas de *como fazer* cinema, por um lado, dava largas ao aprendizado de *como ver* cinema, por outro lado, já que a naturalização da rarefação do acesso à produção de narrativas fílmicas, obtida pela circulação da opacidade das operações cognitivas do diretor genial de cinema, só deixava o lugar do espectador como ponto de apoio da «luta prática» do

⁷⁷⁶ Idem, p.21.

⁷⁷⁷ Idem, p.2.

⁷⁷⁸ Idem, p.2.

espectador comum a favor de outros formatos de cinema⁷⁷⁹. Por onde se vê que interdição de ensino de arte recaía exclusivamente sobre o diretor genial. Portanto, as autoridades que maldiziam a aplicação do receituário para a esfera da produção de narrativas fílmicas eram também as que não se cansavam de bater na tecla da incontornabilidade do imperativo de educação do olhar dos espectadores. No I Seminário Regional Católico de Cinema realizado em Porto Alegre em 1959, reunia 100 participantes de mais de 30 municípios para a «divulgação da cotação moral»⁷⁸⁰, divulgação que consistia em espalhar fichas críticas «por todos os meios ao alcance», «quadros», «murais», «rádio», «imprensa», «folhas volantes», tudo o que contribuísse na expansão dos mecanismos de regulação do ser do espectador. A iniciativa ia de vento em popa. Só na cidade de Porto Alegre já existiam mais de 250 fichas filmográficas com indicação das estreias a serem vistas, dispersadas em colégios e igrejas em 1959⁷⁸¹. Um anos depois, na II Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros, onde foram reunidos 30 cineclubes, definia-se tarefa central a orientação da programação de cinema das «empresas», «sindicatos», «associações» e «clubes desportivos»⁷⁸², o que se concretizaria pela campanha do «Bom Filme». Programação que não tinha vergonha de dizer a que vinha. Em um dos manuais elaborados para servir de «notas práticas para aulas de cinema», Didonet reconhecia que a elaboração de receituários contendo «regras da crítica» tinham que ser chamados por aquilo que eram, a saber, «doutrinas»⁷⁸³. Na mesma linha dos encontros que vinham acontecendo desde a década de 1950, a I Convenção Nacional de Críticos Cinematográficos, realizada em novembro de 1960, contou com a participação de 120 críticos, todos imensamente preocupados com o estudo do filme brasileiro, mais especificamente com a definição dos protocolos de reconhecimento das características do cinema nacional, empreitada tornada viável pelas grades de leitura comum entre críticos e cineclubistas, isto é, pela «união constante e crescente entre críticos e cineclubistas»⁷⁸⁴. Em suma, para o bom «efeito orientador»⁷⁸⁵, era indispensável «**unidade de orientação**», se bem que sempre tendo em conta a «**diversidade de métodos**», unidade de orientação que incluía «conservar inalteradas as cotações morais», «destacar o filme do mês ou da semana», entre outras medidas, todas elas voltadas para sustentar as indicações, «não deixe de ver»⁷⁸⁶,

⁷⁷⁹ Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Pró-Deo, 1962.

⁷⁸⁰ Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Cine Pio XII, 1961.

⁷⁸¹ Cinemateca do MAM, 1959.

⁷⁸² Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Cine Pio XII, 1961.

⁷⁸³ Idem.

⁷⁸⁴ Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Pró-Deo, 1959.

⁷⁸⁵ Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Pró-Deo, 1962.

⁷⁸⁶ Idem.

«vale a pena ver», «muito interessante ver». De posse do dispositivo da fobia de receitas, cada vez menos a luta dos dirigentes da cultura cinematográfica tinha a ver com a transformação do espectador em produtor de narrativa fílmicas, mas com a formação de espectadores engajados na luta pela promoção do bom cinema.

SINDICALIZAÇÃO DO GOSTO

Uma vez desproblematizado o topo da pirâmide do cinema, porque não mais se punha em pauta o inefável das operações cognitivas empregadas pelo diretor genial de cinema na feitura dos filmes, as autoridades concentraram-se na problematização da conduta do espectador-de-cinema. Obviedade, mas nem tanto. Via de regra, tendemos a imaginar que o controle dos espectadores se situava no extremo oposto das elites culturais. Não era o caso. Daí o título do capítulo não dever nos levar a crer que o dispositivo de sindicalização do gosto fosse ferramenta de regulação da conduta do cidadão-espectador, já que o alvo principal consistia na formação de elites de espectadores de cinema, muito embora a sindicalização do gosto remontasse às Cooperativas de Consumo fundadas na Inglaterra em meados de 1843. Após sucessivas estratégias argumentativas de demonstração da necessidade de o espectador – como espectador – lutar pelo bom cinema, eis a súmula conclusiva de Didonet, endereçada ao espectador cineclubista: «Fans de Cinema de Todo o Mundo», «UNI-VÓS»⁷⁸⁷, e uni-vos sobretudo em torno da «FRENTE ÚNICA PELO BOM FILME»⁷⁸⁸. Grosso modo, Didonet apostava na união dos consumidores de cinema como princípio de pressão a definir rumos para a indústria cinematográfica, espelhando, assim, comandos do Papa Pio XI, para quem a Igreja Católica tinha que dar destaque ao «incentivo de associações»⁷⁸⁹, especialmente «associações de apostolado leigo», apostolado que garantiria um tipo de condução dos espectadores nada semelhante às da «catequese dogmática», pois a adoção de «sistema de estudo em pequenos grupos» não tinha olhos grudados na inculcação direta de dogmas religiosos, mas na vontade de «atingir os problemas sociais», por meio do «método progressivo» baseado no «Ver, Julgar e Agir». Novamente, cumpre chamar a atenção para o fato de a ação prática, isto é, o meio de influir na navegação dos agentes embarcados na labuta cinematográfica, ter sido anexada ao lugar do espectador. Se sabemos a quem cabia a defesa do cinema, resta saber, então, com que meios essas personagens sociais podiam e deviam

⁷⁸⁷ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957.

⁷⁸⁸ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.58.

⁷⁸⁹ DIDONET, Humberto. **Associativismo**. São Paulo: SESI, 1963, p.26.

guerrear contra a poderosíssima indústria de cinema. Sim, o espectador mediria forças com os magnatas hollywoodianos, desde que estivesse em grupo e armado com o *dispositivo do martelinho*, com o poder de julgar. Na mais completa contramão do perfil do diretor genial de cinema, que perdia força caso nivelado entre seus pares, o espectador cineclubista ganhava poder decisório na configuração do cinema quando se fazia espectador-massa-em-processo-de-educação. Dito de outro modo, os espectadores conspirariam para o mesmo esforço de redirecionamento do cinema, desde que internalizados os instrumentos de poder-saber ofertados pelos cineclubes, pois somente o gosto sindicalizado via-se habilitado na escolha do que ver e de como ver:

Para este estado de coisas só há uma solução: exigir da produção um cinema renovado, e isto só os espectadores o podem fazer, começando por combater os filmes de má qualidade. Mas só um público capaz de escolher tem possibilidade de exigir.⁷⁹⁰

Mas, a sindicalização do gosto e a legitimação das escolhas que dela decorriam só se imporiam como reviravolta histórica fundamental no modo de constituição do ser do espectador a partir do momento em que contasse com mecanismos suscitadores da adesão interna de cada um dos espectadores aos comandos cineclubistas. Ao cabo dos processos educativos, se a escolha de filmes não fosse vivida à sombra do resultado do gosto individual do espectador, a despeito de ser este coextensivo ao dispositivo da sindicalização do gosto, nada feito. Por isso, a insuficiência das medidas legalistas de orientação das escolhas dos espectadores. Para ilustrar tão notável impasse em torno do melhor meio de deitar mão e dirigir o gosto dos espectadores, os críticos de cinema faziam notar que amparo ao cinema nacional pela aprovação da lei conhecida como 8 por 1, cujo cerne consistia na obrigação da exibição de um 1 filme nacional para cada 8 estrangeiros, não ter contornado falhas da «fiscalização»⁷⁹¹:

Graças a um vigoroso movimento de opinião dos profissionais, críticos e fãs, o pretendido mandado de segurança foi denegado pelo Supremo Tribunal Federal, e a legislação de “1 X 8” continua em vigor, embora dela se ria, na prática, a maioria de nossas exibidores.⁷⁹²

Isso sem contar que o aparato industrial de cinema no Brasil, segundo o presidente do sindicato das empresas exibidoras, não estava «aparelhado técnica e economicamente para

⁷⁹⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Beja, 1958.

⁷⁹¹ Centro Cultural São Paulo Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, cadernos 8, p.15.

⁷⁹² Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 30 de julho de 1953, p.70.

uma produção de películas necessárias para poderem os exibidores cumprir a lei»⁷⁹³, de modo que o projeto Brígido Tinoco, cuja pretensão consistia na elevação do número de filmes anuais para 6 exhibições, o que exigiria 27 filmes por ano, era impraticável para um país no qual a produção mal chegava a 14 filmes por ano.

Ora, se o gosto sindicalizado já se achasse formatado e em alerta, exibidores podiam burlar a obrigatoriedade até perder a conta às vezes que ludibriaram braços do Estado, que tais espectadores se recusariam a continuar na sessão, fosse o caso. A onda de regulação da conduta dos espectadores não parava de emitir sinais que indicavam o trabalho do mediador cineclubista não se resumir às análises dos filmes, mas ter como objetivo maior a estruturação da relação do espectador consigo. Ao final do boletim do Cine-Clube da Boa Vista, os dirigentes lançavam interrogação: A crítica deveria «narrar o argumento do filme a que se refere a sua apreciação?»⁷⁹⁴. Redondamente não. A missão dos cineclubes jazia na educação do gosto. E isso porque certa modalidade de orientação do gosto, uma vez internalizada pelos espectadores, semearia aderência infinitamente mais eficaz que a «censura oficial de filmes» e que «outras fontes de informação»⁷⁹⁵, fontes que embora fossem «iniciativas de muito mérito», invariavelmente falhavam devido ao «caráter essencialmente negativo», iniciativas, portanto, limitadas a fixar se determinada fita podia «ser vista sem preocupações por determinado indivíduo», ficando à sombra a «faceta positiva» que permitiria «escolher», pois uma coisa era «saber que pode ver-se», outra bem distinta era «ficar com a convicção de que deve ver-se». Voltando às terras brasileiras, Didonet não hesitava em ressaltar com senões aspectos do código de conduta diante do cinema mais afamado à época, o código Hays, sobretudo o «excessivo negativismo», que cobria a tábua de conduta ianque com «série de proibições», não obstante reconhecesse nesse código «louváveis princípios» e «intenções elevadas»⁷⁹⁶. Encalhados na construção de barreiras ditadas pelo juridiquês, as autoridades vinham provocando efeito contrário ao esperado pela ativação da sindicalização do gosto. Se é verdade que os entraves uniam espectadores, eles não os uniam na luta em prol de certos filmes, mas em motim contra o próprio cinema, como fazia questão de frisar Lúcio Cardoso:

como todos devem estar lembrados, os primeiros shorts obrigatórios, causaram verdadeiros escândalos na platéia. Não estivemos longe de assistir a um motim de espectadores.⁷⁹⁷

⁷⁹³ Centro Cultural São Paulo. Cinema: a indústria que nos falta. Ortiz. 25 de outubro de 1949.

⁷⁹⁴ Idem.

⁷⁹⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube da Boa Vista, janeiro de 1963.

⁷⁹⁶ Cinemateca Brasileira. Instituição e prática da censura cinematográfica. Humberto Didonet. 27 de abril de 1958.

⁷⁹⁷ Cinemateca Brasileira. Cinema, Lucio Cardoso, março de 1941.

Contra a impressão hegemônica na altura, críticos de cinema e autoridades cineclubistas chamavam a atenção para o fato de os «efeitos maléficos» do cinema não se prestarem às regulações feitas com «decretos»⁷⁹⁸. Portanto, «nada de arte imposta»⁷⁹⁹, pois na ausência de «inteira liberdade na expressão de seus sentimentos estéticos», a recepção do cinema se tornava «fria» e «desinteressante», porque «artificial». E, no lugar da imposição, políticas educativas que tinham a missão de «criar esse público». Daí o Cine-Clube Pro Deo se perguntar: com a educação do gosto, seria «possível orientar o povo? A indústria? Os autores intelectuais?»⁸⁰⁰.

É claro que sempre houve vontade de influir indiretamente no cinema por intermédio de leis e diretamente pela participação na produção. Por exemplo, esse cenário por onde estamos caminhando nunca deixou de ser povoado pelo apelo para que atores – um dos pilares do processo de produção do filme – não participassem de certas produções «imorais»⁸⁰¹. Didonet gabava-se de ter conhecido um delegado representante dos cineclubes do México que tinha discorrido longamente em um festival de cinema sobre a coragem de um arcebispo que incentivara um sacerdote a «assessorar a realização de um filme»⁸⁰², sacerdote que tinha, pois, ganas de pôr a mão na massa. Volta e meia, críticos e dirigentes cineclubistas batiam na tecla da necessidade de «participar dos trabalhos da produção»⁸⁰³, «desde o roteiro até a filmagem». Do mesmo festival, Didonet colhia o exemplo do padre inglês que propugnava pela exposição mundial das «vantagens de o Clero se especializar mesmo na profissão cinematográfica»⁸⁰⁴. No entanto e apesar de todas as sugestões de intervenção direta sobre a produção, «órgãos superiores» do clero inglês tinham concluído que não deviam «tanto realizar como *orquestrar* a ação»⁸⁰⁵, ficando resolvido que intervenções «de educadores»⁸⁰⁶, sem sombra de dúvida, deveriam ter início no momento em que o filme terminava. Até porque a produção de filmes como estratégia de luta contra o imperialismo do cinema comercial já tinha sido posta à prova, e fracassara, precisamente porque não tinha sido acompanhada de projetos de educação do gosto capazes de rivalizar em força com propagandas dos cinemas circulados pelos circuitos comerciais:

⁷⁹⁸ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.96.

⁷⁹⁹ Idem, p.67.

⁸⁰⁰ Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Pró-Deo, 1959.

⁸⁰¹ Cinemateca do MAM. Dever de todos a moralização dos costumes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de março de 1966.

⁸⁰² DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições Paulinas, Porto Alegre, 1959, p.47.

⁸⁰³ Idem, p.48.

⁸⁰⁴ Idem, p.53.

⁸⁰⁵ Idem, p.54.

⁸⁰⁶ Idem, p.61.

Com o advento do sonoro, e a concorrência internacional, o cinema caiu quase inteiramente nas mãos dos grandes potentados financeiros, comerciais e industriais. A produção independente abriu falência e, com a ausência de filmes experimentais, as salas especializadas fecharam as portas... A propaganda criava vitoriosamente uma mentalidade «cinéfila», abrindo caminho aos filmes de vedetas, fabricados em série. O primeiro movimento dos Cine-Clubes havia falhado.⁸⁰⁷

Sem demora, a preocupação em torno do polo da produção ia sumindo das pautas reivindicativas. Diversas autoridades ligadas ao cinema em Portugal já não acreditavam na serventia de investimentos na produção de cinema, profissional ou amador. Em carta endereçada ao Ministro da Educação em 1955, os dirigentes dos cineclubes, além do pedido do cumprimento legal de certas passagens do Estatuto cineclubista, reclamavam a promulgação no tempo oportuno de um Estatuto do Cinema não-comercial:

- (a) a conciliação da actual legislação sobre o cinema comercial com os interesses superiores da Arte e da Cultura cinematográficas.
- (b) a possibilidade de exibição não comercial de filmes em 35m/m., concedidos por Organismos particulares e oficiais, nacionais ou estrangeiros, nomeadamente Cinematecas, não pertencentes à exibição comercial do mercado português;
- (c) o resguardo e o arquivo dos filmes de interesse artístico existentes no país e bem assim, dos cenários literários, listas de diálogos e em geral todos os documentos para a história e para a estética cinematográficas;
- (d) a assistência da Cinemateca Nacional aos Cine-Clubes, visando objetivos claramente culturais e habilitando-os à realização de sessões retrospectivas, a exposições de cinema, à publicações de documentos da sua colecção e à consulta da sua biblioteca especializada;
- (e) o início do movimento de troca de cópias entre a Cinemateca Nacional e as estrangeiras de modo a tornar conhecidos lá fora os melhores valores do nosso cinema e a aumentar o património da nossa Cinemateca.⁸⁰⁸

Note-se que o tipo de demanda ao Estado não era feito em termos de subsídio. Não há, ali, menção ao Fundo Nacional de Cinema. Consubstanciadas no projeto de Estatuto do cinema não-comercial, o grosso das reivindicações dos cineclubes concentrava-se no problema da conservação dos filmes, sendo uma das tarefas prementes dos intelectuais:

Preservar do olvido as obras clássicas esquecidas, recordar em pequenos círculos de elite obras que perderam a comercialidade mas que mantêm a atualidade cultural, eis a finalidade de tantos grupos de cultura, principalmente os clubes de cinema⁸⁰⁹.

No máximo, quando a produção de filmes voltava a ocupar o centro do holofote das autoridades cineclubistas, ela despontava como consequência da consolidação das

⁸⁰⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁸⁰⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

⁸⁰⁹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.92.

cooperativas formadas pelos gostos sindicalizados e dispostas a desembolsar dinheiro para a realização de filmes a que gostariam de assistir. Mesmo nesse regime de organização da experiência cinematográfica, os espectadores nunca iam da posição de espectador à de produtor de narrativas, pois o que estava em jogo era a constituição do espectador-mecenas:

Pela primeira vez no nosso País, o cooperativismo vai se tentado com meio de produção cinematográfica, opondo aos compromissos e aos objetivos de especulação comercial, que têm tido uma acção decisiva no sentido de impedir a dignificação do cinema nacional como indústria e como expressão artística, uma «Cooperativa do Espectador».⁸¹⁰

A primeira experiência desse porte tinha sido tentada na França em 1936, quando espectadores organizados à volta do Ciné-Liberté e tendo a frente Jean Renoir propuseram a construção de um «filme popular» sobre a revolução de 1789, inteiramente financiado «pelos futuros espectadores». E, assim, movidos pelos ventos afrancesados, o cooperativismo começava a ganhar esboços em Portugal «como meio de produção cinematográfico» a opôr-se à «especulação comercial», nomeadamente a partir da realização do filme *Dom Roberto*, dirigido por Ernesto de Souza e baseado no argumento de Leão Penedo:

O capital social, variável, e ilimitado, é representado por acções, nominativas de 100\$00 cada. A cada sócio é permitido exonerar-se da sociedade uma vez terminado o primeiro ano de apuramento dos excedentes de cada filme produzidos ou co-produzidos pela cooperativa, recebendo (além do respectivo dividendo), o que lhe couber pelas acções por ele literadas.⁸¹¹

Descontadas iniciativas pontuais de intervenção direta sobre a produção, não há dúvida de a estruturação da conduta do espectador diante dos filmes já realizados ter sobressaído. Antes ou depois da exibição dos filmes, o mediador cineclubista intervinha e ensinava o espectador a julgar aquilo que viu, basicamente: julgamento do qual se esperava a *inversão de poder* entre espectador e narrativa fílmica, que se fazia visível pela instalação de tribunais estéticos ao mesmo tempo individuais e coletivos, nos quais espectadores, armados com o dispositivo do martelinho, orçavam o valor do filme a que assistiam e terminavam com o «julgamento do filme»⁸¹², cujo desempate a favor ou contra, findo o momento da «acusação e defesa», pretendia determinar a *assistibilidade* do filme em arbítrio. Do mesmo modo que havia o sindicato dos metalúrgicos e dos petroleiros, por que não formar sindicato

⁸¹⁰ V.G. Pela primeira vez em Portugal vai ser apoiado um filme por uma cooperativa de espectadores. **Revista Vértice**, abril de 1959, p.197.

⁸¹¹ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Beja, 1962.

⁸¹² Cinemateca Brasileira. Da necessidade de uma revista nacional de crítica cinematográfica. **Diário de Notícias**, 1960.

dos espectadores católicos? ⁸¹³. A despeito das tentativas pontuais em torno da intervenção direta sobre a produção e apesar das «significativas presenças de intelectuais e pessoas conscientes do influxo moral do cinema no setor da produção», uma coisa era certa:

Onde os intelectuais, os homens de cultura marcaram uma presença mais substancial, foi no campo não de produção ou exploração comercial, e sim no da interpretação, ou seja no trabalho de apreciação dos filmes, depois de feitos e exibidos.

No caso do movimento de sindicalização do gosto, era claro como água que o poder de interpretação não era atitude neutra vinculada à ampliação do conhecimento sobre cinema. Nesse contexto, falar de interpretação era o mesmo que falar de julgamento, de modo que apreciar significava apoiar ou desamparar filmes, consoante o carácter positivo ou negativo da apreciação:

O progresso artístico das fitas cinematográficas depende de haver no mundo um suficiente número de pessoas capazes de as apreciar e apoiar. ⁸¹⁴

Não seria descabido lembrar – a título de comparação com o que dissemos páginas atrás – que o cidadão-espectador assistido pelo Cinema Ambulante foi pensado para nunca ganhar poder sobre cinema, enquanto espectadores cineclubistas podiam e deviam se armar de juízes. Por levar a efeito a internalização do dispositivo do martelinho, os cineclubes vinham ganhando elogios de autoridades estrangeiras aos afazeres cinematográficos, à semelhança dos proferidos por Gérard Couturier, Bispo do Golfo de São Lourenço, Canadá, modelo civilizatório:

Entre as iniciativas tomadas pelos católicos para levar os amadores de cinema a uma melhor compreensão do espetáculo, mencionamos os Cine-Clubes, a apresentação e a discussão de filmes. Os Cine-Clubes devem dar aos seus associados uma educação cinematográfica metódica, através da projecção e da discussão de filmes escolhidos. Antes de se atingir esse estado perfeito e para se alcançar um público o mais possível numeroso, devia fazer-se, ao menos a apresentação do filme para se aprender a julgá-lo. ⁸¹⁵

Com cooperativas do gosto, espectadores teriam, enfim, seu «direito fiscalizador» garantido ⁸¹⁶. E, invariavelmente, assegurar o direito de fiscalização dos espectadores sindicalizados era o mesmo que lhes dar controle sobre fluxo e refluxo das salas de cinema,

⁸¹³ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.56.

⁸¹⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 07 de janeiro de 1951.

⁸¹⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1951.

⁸¹⁶ Arquivo Distrital de Setubal. Boletim Cine-Clube de Beja, 1962.

especialmente as comerciais, é preciso dizê-lo, pois a sindicalização do gosto nada tinha a ver com construção de circuitos não-comerciais de cinema, à moda dos «Cinemas de Arte e ensaio» franceses⁸¹⁷, que funcionavam como «pequenas casas de espetáculo destinadas exclusivamente à projeção de filmes não comerciais», «filmes não destinados a satisfazer imediatamente o gosto do grande público», e, por isso, não arrolados nos programas das salas comerciais. Nas margens do Sena, as salas não comerciais já eram, pois, «em grande número» e já não viviam «senão das suas receitas»⁸¹⁸. Por mais que circuitos paralelos trouxessem «ensinamentos», sobretudo porque não representavam apenas «êxito intelectual», mas «igualmente comercial», não era isso que estava em causa na sindicalização do gosto, cuja ambição era mais larga e ambiciosa, e consistia em arrastar para dança cineclubista produtores, distribuidores e espectadores vinculados ao circuito comercial, a fim de que se alinhassem ao caminho da «auto-educação»⁸¹⁹, impingida a um público que havia de ter «influência», «pela sua elevação», «pela sua exigência», na criação de «cinema nacional verdadeiramente representativo», muito embora a cruzada contra o cinema comercial em Portugal, mas também no Brasil com a criação de «Salas católicas de exibição»⁸²⁰, tampouco tenha deixado de incentivar multiplicações de circuitos exibidores alternativos, como se lê no Diário da Manhã em 1956:

Também no nosso País está a multiplicar-se a fundação de pequenos e grandes clubes de amadores de bom cinema, que – no dizer dos seus organizadores – pretendem elevar a 7 arte o mais possível acima do plano de simples recreio do espírito para o nível de educação e de cultura.⁸²¹

Era nesse contexto de formação das mais variadas estratégias de luta que o cineclubismo português e brasileiro entravam no arranca-rabo internacional pautados pela crença de investidas contra o cinema comercial não poderem prescindir da educação e da evolução do público em geral e muito menos se limitar a abocanhar em regime de intermitência alguns espectadores para as exhibições em salas de cinema não-comercial. De modo que a consolidação financeira do cinema arte não resultaria da construção de nichos de espectadores emancipados das seduções hollywoodianas, mas apenas a partir do momento em que fosse rompido:

⁸¹⁷ Arquivo Distrital de Setubal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

⁸¹⁸ Idem.

⁸¹⁹ Idem.

⁸²⁰ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.56.

⁸²¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

o círculo vicioso de não se poderem fazer bons filmes por não darem lucro e, não havendo bons filmes o gosto do público não evoluir de forma a tornar aqueles lucrativos.⁸²²

E o que significava exatamente corte nesse círculo vicioso? Vimos como as autoridades empenhadas na ativação do dispositivo da sindicalização do gosto começavam seus trabalhos de intervenção sobre a conduta do espectador depois do filme estar concluído. Mas agir sobre espectadores não significava nem um pouco que as autoridades se afastavam do propósito de influir sobre a produção de filmes, pois desatar o sobredito nó vicioso supunha gosto sindicalizado forte o bastante para antecipar-se à produção deles e indicar-lhes o caminho que deveriam trilhar caso quisessem ir ao encontro do gosto dos espectadores educados pelos «peritos em teologia pastoral»⁸²³, os responsáveis pela criação de uma «elite»⁸²⁴, isto é, pela fabricação de espectadores sindicalizados aptos a «influir no grande público». Por isso, quer os «moralistas», quer o «Governo»⁸²⁵, não deveriam se «intrometer» na questão da «moralização» do teatro e do cinema, pois redirecionamentos da produção de cinema só seriam logrado pelo público sindicalizado – o «Grande juiz». Na observação de Paul Eugène Charbonneau, censura só se fazia na «bilheteria». O cinema comercial só seria vencido pela intervenção educativa, porque só a educação conduziria o espectador a exigência de «cinema de nível superior»⁸²⁶, porque «só o tempo»⁸²⁷, «porque com ele a educação», iria «melhorando o gosto e a produção», e instaurando entre eles uma «inflexível interdependência». Por essas razões, vemos como a centralidade da educação do gosto era fundamental na constituição do modo de ser do espectador-de-cinema. De que outra maneira os dirigentes cineclubistas poderiam pôr em pauta o «problema do boicote»⁸²⁸? Com efeito, se o destino do cinema tinha que ser jogado na arena do gosto dos espectadores, já que nenhuma empresa se manteria «em pé com sala semi-vazias»⁸²⁹, em vez da construção de «empresa católica de cinema», mais valia iniciar processo amplo de «boicotagem» ao cinema comercial pela organização de mutirão do gosto que funcionasse «como alavanca» do cinema de qualidade. Unidos pelo mesmo combate ao cinema comercial, críticos e espectadores

⁸²² AZEVEDO, Manuel. O cinema e o público. **Sol Nascente**, 02 de março de 1937.

⁸²³ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.47.

⁸²⁴ Idem, p.50.

⁸²⁵ Cinemateca do MAM. A censura e a constituição, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de março de 1968.

⁸²⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, 1962.

⁸²⁷ SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931, p.43.

⁸²⁸ Idem, p.47.

⁸²⁹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

deveriam concentrar o boicote especialmente nas «estréias»⁸³⁰, a fim de que os filmes contraindicados não decolassem economicamente. Os cineclubistas e críticos sonhavam com progressiva educação do olhar que cresceria sem cessar até a formação de comitês de gostos cansados e marasmados ante a repetição da película «inalteravelmente bem realizada»⁸³¹, embora «mediana», que levariam o cinema comercial a falecer de inanição. Alguma dúvida em relação aos tantos investimentos e expectativas na força da «combatividade» do gosto⁸³²? Inversamente, críticos e espectadores, incentivando o «sucesso comercial de um filme de valor», sobretudo aqueles em que o «comerciante não acredita muito», fariam dele filme de altíssima bilheteria. Dito de outro modo, para um filme «moralmente sadio» emplacar⁸³³, e, nessa medida, servir de encorajamento a outras safras semelhantes, era vital que o filme fosse apreciado por «multidões», condição para que produtoras e distribuidoras se sentissem instigadas a produzir e adquirir filmes que não se atreveriam, em virtude do receio do fracasso do retorno do capital investido. Em suma, fosse para contrapesar o cinema comercial, fosse para prosperar o cinema arte, a sindicalização do gosto tinha tarefa de pender a balança comercial a seu favor, pois o «êxito comercial»⁸³⁴, sem sombra de dúvida, era a «melhor garantia da repetição de filmes da mesma espécie». Nessa lógica, cada «ingresso» representava um «voto de louvor a seus produtores»⁸³⁵, como cada abstenção, um de recusa. Daí que:

se conseguirmos quebrar o vício do público que é freqüentar determinado cinema, sem olhar a programação, levando um público honesto a freqüentar eventualmente uma sala “duvidosa”, teremos conseguido um grande passo no trabalho de educação do público.⁸³⁶

Resultado do convívio excessivo com filmes exibidos nas salas de cinema comercial, mecanismos educativos corretivos do *gosto viciado* só surtiriam efeito se as programações de filmes desenhadas pelas elites sindicalizadas vencessem outro *sistema de orientação do gosto* do espectador, que não era outra coisa que reforço da adesão ao cinema comercial, a saber, premiações. Grave problema, sobretudo em terras brasileiras, pois o Brasil era um dos a dar «preferência absoluta a prêmios antes de sua carreira comercial»⁸³⁷, quer dizer, antes da tirania da bilheteria ser disputada e conquistada. Em todo caso, autoridades cineclubistas

⁸³⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.8.

⁸³¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

⁸³² Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

⁸³³ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes.** Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.70.

⁸³⁴ Idem, p.42.

⁸³⁵ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957. p.17

⁸³⁶ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes.** Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.46.

⁸³⁷ Idem, p.38.

continuavam a acreditar na sindicalização do gosto ser melhor «meio de fixar normas para futuras produções». E em todos os níveis. Mesmo que indiretamente, o controle sobre a conduta do espectador deveria acabar por interferir «em todas as fases da produção do filme»⁸³⁸, «inclusive ao ser esboçado o argumento». Pressionado pelo «patrimônio intelectual do espectador»⁸³⁹, adquirido nos processos de educação do gosto, sequer roteiristas passariam impunes. Dos espectadores dependiam, pois, «filmes de amanhã», e, por conta da remodelação dos filmes, «muito do bem estar da humanidade»⁸⁴⁰, já que «formação moral»⁸⁴¹, quer das crianças, quer dos adultos, indissociava-se da necessidade de «incitar» editores a realização de «maior número de películas educativas», bem como os «grandes escritores» a composição de «cenários tendentes ao fortalecimento da vida da família», base das forças morais da sociedade. Portanto, a decisão dos rumos do cinema não dependia apenas da «escolha do filme», dependia também do «juízo sobre o que viu», quer dizer, daquilo que o espectador «disser para os seus amigos sobre o que viu», pois era «reconhecida como mais eficiente a técnica da propaganda ou ação individual», a única capaz de «atear fogo ao seu redor»⁸⁴². Em conclusão: nem dinheiro, nem prêmios, nem censura, cabia ao espectador idealizado pelos dirigentes dos cineclubes e críticos de cinema predestinar passos ao cinema em todos os níveis. Nos termos de Didonet, «dê-mos um espectadores ideais e nós produziremos, distribuiremos e exibiremos os filmes ideais»⁸⁴³. Numa palavra, o «futuro artístico do cinema» estava «nas mãos do público»⁸⁴⁴, público que deveria ser, então, «exército de ação»⁸⁴⁵.

Onde havia poder, havia responsabilidade. Se os expectadores tinham imenso poder sobre a sorte do cinema, não obstante a enxurrada denunciata derramada contra o cinema comercial pelos críticos e dirigentes cineclubistas, faz sentido um dirigente cineclubista, que mordía as unhas ao pensar nos descaminhos do cinema, perguntar-se, em 1958: A «quem atribuir as culpas?»⁸⁴⁶. À primeira vista, «dois grandes culpados»: os produtores, «que querem negócio fácil e lucrativo», e «as censuras», que impõe embaraços ao desenvolvimento do cinema. No entanto, sob certas condições, o produtor poderia vir a fazer «filme honesto» com o mesmo volume de «esforço e capital» com que faria «filme medíocre». Em certos casos,

⁸³⁸ Idem, p.61.

⁸³⁹ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, 1962.

⁸⁴⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.2.

⁸⁴¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

⁸⁴² DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.51.

⁸⁴³ Idem, p.86.

⁸⁴⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁸⁴⁵ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.5.

⁸⁴⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

também a censura beneficiava-se da mitigação das ressalvas. Se o censor proibia a circulação de determinados temas, os cineastas podiam eleger outro que, «embora de feição diferente», não deixaria de ter «interesse». E, ao final do festival de distribuição de culpas, concluía ser o «público» o «grande culpado». Assim, a primazia do cinema Hollywoodiano e o insucesso dos filmes franceses e suecos, que não tinham boa aceitação em Portugal, viam-se debitados na conta do público, já que era sabido que, quando o público não pegava «num determinado género de fitas», não havia «mais distribuidor nem cinema que as queria»⁸⁴⁷. Portanto, o expectador situava-se simultaneamente na condição de vítima e fonte do mal, pois não pairava «duvidas que os problemas da cultura em Portugal» eram «os do público»⁸⁴⁸, desleixados na hora de «escolher as obras» devidamente selecionadas pelas elites culturais reunidas à volta do projeto de sindicalização do gosto. Em suma, «a maior responsabilidade pela elevação do nível artístico, educacional e moral do cinema» tinham os «próprios espectadores»⁸⁴⁹, pois era incumbência do público «esclarecido e vigilante»:

expressar seus aplausos aos bons filmes e manifestar sua reprovação decidida, em alto e bom som, às películas condenáveis; exercer a censura realmente eficaz evitando os filmes livres e negativos e assistindo somente àqueles que apresentam tramas e enredos de feito positivo e construtivo.

Ontem como hoje, a corda sempre estoura no lado mais fraco. Mal comparando, era mais ou menos o que havia se passado com elaboradores da radiofusão no Brasil, para quem o «gosto instintivo das grandes massas incultas» tinha culpa selada no cartório pelo fracasso de tal empreitada governamental⁸⁵⁰. Lamentações à parte, o fato era que intenções estratégicas precisas moviam os dirigentes cineclubistas a obrigarem os espectadores a arcar com desarranjos do cinema comercializado e, em consequência, com carências simbólicas dos espectadores em geral. A culpabilização da base permitia o estabelecimento de relações cordiais no topo, a despeito das recorrências das agulhadas recíprocas, de modo que as relações entre circuito comercial e cineclubes nunca descambavam para encontrões sob a forma de enfrentamento direto, já que a luta não se dava entre cineclubistas, de um lado, e produtoras e distribuidoras, do outro lado, uma vez que elas só se encontravam mediadas pela arena de luta que era o gosto do espectador. Nada mais equivocado que imaginar o desaforo dos cineclubes e críticos contra o cinema comercial ter ido até as vias de fato e tomado a forma do corpo-a-corpo. Não obstante transtornos e atritos com certas distribuidoras, o Cine-

⁸⁴⁷ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.67.

⁸⁴⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁸⁴⁹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.120.

⁸⁵⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 49, 1940.

Clube do Porto não deixava de sublinhar a «atitude compreensiva» de muitas delas e o fato de elas chegarem inclusive a fazer «reduções apreciáveis em relação a preços inicialmente pedidos»:

Nunca deixaram de existir as melhores relações entre os Distribuidores e o Cine-Clube do Porto, pois todos eles sabem que tem sido sempre preocupação das sucessivas Direcções do nosso Clube evitar qualquer colisão entre as nossas sessões cinematográficas e os legítimos interesses da exploração comercial de filmes.⁸⁵¹

A bem dizer, a teoria da luta de classes «entre o crítico e o comerciante» era «defendida apenas por alguns fanáticos cineclubistas»⁸⁵², «admiradores incondicionais da arte pela arte». Nessa hora matinal do movimento cineclubista, relações amistosas imperavam, pois, como regra entre cineclubes e salas comerciais. Nesse sentido, a primeira exibição feita pelo Cine-Clube do Porto só foi viabilizada porque o Cinema Batalha tinha cedido sala de espetáculo e cobrado apenas «despesas indispensáveis»⁸⁵³. À medida que os cineclubes iam ganhando força política e destaque social, adotavam medidas no sentido de não atizar a fúria dos comerciantes. Por isso, a fim de evitar a sobreposição de exibição dos mesmos filmes, o Cine-Clube do Porto organizava sessões «entaladas» entre sessões comerciais da tarde e da noite⁸⁵⁴. Os cineclubes buscavam, assim, provar que não eram ameaça ao circuito comercial, mas também que a mera existência de espectadores cineclubistas fortaleceria produtoras e adistribuidoras no processo de recuperação do capital empregado, já que elas se veriam desobrigadas da divulgação, decrescendo investimentos em «publicidade exagerada»⁸⁵⁵, pois «quando descobertos pelo *público inteligente, o público que sabe escolher os seus críticos e pensar por conta própria*», os filmes produziam renda surpreendente até para os padrões hollywoodianos. Tivessem focado com algo de carinho o poder de divulgação feito de boca-em-boca, à semelhança dos cineclubes, empresários estadunidenses teriam percebido a rentabilidade da conciliação entre divulgação e ausência de publicidade oficial no lançamento de filmes, pois, uma vez publicizada pelos canais oficiais, a arte abdicava da sua «categoria de exceção»⁸⁵⁶, perdendo seu «valor comercial estabelecido pela raridade», ao passo que a troca pessoal de indicações de filmes a serem vistos tinha condão de levar espectadores até o cinema, escondendo sua dimensão de realidade socialmente partilhada. Nessa mesma política de conduta cortês, os dirigentes cineclubistas também buscaram argumentar como a existência

⁸⁵¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

⁸⁵² DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.108.

⁸⁵³ Cine-Clube do Porto. Atas de reunião, 1950, p.3.

⁸⁵⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁸⁵⁵ Idem.

⁸⁵⁶ Serra. Para Uma análise objetiva da arte, **Revista Vértice**, p.11, 1953.

dos espectadores submetidos à educação do olhar era rentável às produtoras e distribuidoras na medida em que as livrava dos riscos inerentes ao capital empregado na descoberta de novos talentos, cuja rentabilidade não tinha ainda sido posta à prova. Somente após alcançado certo sucesso por meio da divulgação boca-a-boca dos cineclubes, os diretores novatos seriam convidados, então, a participar do seleto grupo de diretores hollywoodianos, medida indispensável para a manutenção da usina de cinema americana, pois os produtores bem sabiam que o cinema estadunidense só conquistou o mundo «graças a apresentação de novos métodos trazidos por homens novos»⁸⁵⁷, como «Mack Sennette», «Ince», «Griffith», «Chaplin», e outros. Do contrário, o cinema estadunidense embarcaria em processo indelével de indianização, já que a Índia, mesmo ocupando «segundo lugar na escala de produção mundial» e contando com «mais de 200 estúdios», não tinha sido capaz de ultrapassar, em virtude da ausência de inovações, «excelente quantitativo», limitando-se, por isso, ao «mercado interno».

Resta – para retornarmos ao ponto do qual partimos – perceber como essa maquinaria construída à volta da estruturação do gosto do espectador não teria sido possível nem sequer defensável sem a *desnaturalização* do gosto do espectador de cinema. Como vimos, se a adesão à luta contra o cinema comercial passava pela reconfiguração do gosto do espectador, sob pena de soar artificial, isso não quer dizer que se tratava do gosto natural do espectador. Estamos muito longe da imagem do gosto desenhada pela antropologia da arte popular. O espectador-de-cinema era um ser prometido para o futuro. Já o cidadão-espectador era um dado atemporal. Daí a conclusão de que:

não se cria uma arte para o povo. Não se conduzirá o povo à arte, em todos os domínios em que a arte pode se manifestar senão quando a arte adaptada a seus gostos, às suas concepções.⁸⁵⁸

Por isso, se o primeiro era educável, o segundo tinha apenas de encontrar o adequado «estado de exteriorização»⁸⁵⁹, pois o «homem do povo», «não diferindo nunca de natureza», carregava no seu ser «concepções artísticas próprias». Não era mais o caso de adaptar à oferta artística às formas de recepção do gosto natural do povo, tendo em vista sua satisfação privada, mas o de educar a recepção do gosto viciado da elite em processo de educação do olhar e rumo ao governo da acrópole do cinema, incumbida das decisões relativas aos rumos públicos da produção cinematográfica. Não podemos nos esquecer de que, quando se falava

⁸⁵⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Porto, 1953.

⁸⁵⁸ ESPINHEIRA, Ariosto. **Arte popular e educação**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p.57.

⁸⁵⁹ Idem, p.67.

de educação do gosto nesse panorâma cineclubista, falava-se de combate ao cinema comercial e, conseqüentemente, do engrandecimento do cinema arte. Daí o cinema representativo do gosto educado pelos protocolos cineclubistas poder ser tudo menos fácil e agradável, totalmente à contramão do cinema popular:

1) É preciso filmar histórias fáceis, do ponto de vista da produção, que por uma singular coincidência são também as histórias agradáveis, do ponto de vista do gosto popular. O povo gosta das histórias simples e humanas, contanto que sejam bem construídas e tratadas com um mínimo de decência técnica⁸⁶⁰.

A diferença entre cinema popular e cinema arte e, conseqüentemente, entre imagem do cidadão-espectador e espectador-de-cinema não podia ser mais evidente pondo em paralelo a citação acima e a que se segue:

Garanto como pode-se preparar qualquer público para gostar de Limite. É uma questão de persuasão crítica. Há em todo o mundo de que gostar de boa arte, a questão é mostrá-la como tal⁸⁶¹.

Enquanto autoridades se descabelavam para a conservação da pureza do gosto popular, as cineclubistas militavam pela tese da educabilidade do gosto, pois somente a substituição do gosto natural pelo educável daria força e orientação política ao gosto dos espectadores. A rigor, o fundamental consistia na implosão da tese liberal de a oferta produzir a demanda e na aposta de a reconfiguração do gosto gerar novas ofertas que impedissem os produtores de abarrotar seus cofres à custa do empobrecimento do gosto dos espectadores, como se a cotização dos pequenos gostos individuais chegasse a formação de *trusts* capazes de fazer frente ao cinema comercial, como se os gostos sindicalizados funcionassem, então, como superfícies de rarefação que alterariam radicalmente a direção do cinema comercial rumo ao cinema arte. Por isso, desde o advento do movimento cineclubista, falar do gosto era falar da valorização do cinema arte. Em carta dirigida ao Ministro da Educação Nacional em 1949, o Cine-Clube do Porto esclarecia o bate-bola entre gosto e arte:

Em abril de 1945, um grupo de pessoas sèriamente interessadas pelo Cinema como Arte e como instrumento de cultura, decidiu fundar no Porto uma associação com o propósito de defender a arte cinematográfica e, simultaneamente, procurar orientar o gosto do público, tão obliterado pela influência do cinema comercial, de baixo nível artístico ou temático.⁸⁶²

⁸⁶⁰ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 07 de julho de 1951.

⁸⁶¹ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.62.

⁸⁶² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1949.

É totalmente improvável que o modelo da *co-afetação* entre polo da produção e da recepção de cinema agitado pelas bandeiras cineclubistas tivesse vingado sem a desqualificação da crença largamente difundida na década de 1950 de o «povo» ser quem exigia «tais filmes», os piores, crença que caía, aliás, como luva nas mãos dos defensores da inevitabilidade da continuidade do modo de produção assentado em hollywood. Por isso, Didonet não se satisfazia com a explicação corrente, que via por trás dos filmes selecionados pelos espectadores tão somente comandos do gosto natural, o que fazia com que produtoras partissem sempre do «errado princípio» de que era preciso «lisonjear esse mau gosto»⁸⁶³, invariavelmente ofertando meia dúzia de cantinelas e historietas que só tinham sentido na ótica limitada dos que nunca pensaram que público «também poderia interessar-se, e muito mais, por outra coisa melhor». Da perspectiva do dispositivo de sindicalização do gosto, o gosto preservado não era mais natural, mas escravizado:

O público que está com o gosto escravizado pelas chanchadas (...) muito dificilmente se libertará espontaneamente deste domínio para procurar entender Glauber Rocha ou José Celso Martinez Corrêa. Liberdade com qualidade seria um boa definição para o problema brasileiro.⁸⁶⁴

Industriais do cinema e educadores tinham isto em comum: falavam e intervinham na conduta dos espectadores a partir de certa imagem do gosto, com a diferença de os primeiros optarem pela hipostasiação do gosto, ao passo que os segundos o supunham suscetível de intervenções educativas mil, como se o espectador tivesse sempre em trânsito entre duas margens, a da liberdade de escolher maus filmes correspondentes ao seu mau gosto e a da impossibilidade de escolher bons filmes em virtude da ausência de bom gosto. Se os indústrias do cinema davam livre passagem para a liberdade do espectador na escolha do cardápio previamente montado, os educadores do gosto pregavam que o espectador podia e devia escolher seus filmes, desde que armado dos critérios de triagem que o facultassem a divisar entre bons e maus, isto é, desde que já tivessem deixado de lado aspectos «selvagens» do gosto⁸⁶⁵, que encontravam nos diferentes gêneros de cinema disponibilizados pelo mercado pasto verde para cavalgar desgovernadamente, pois ali havia:

o melodramatismo, o sentimentalismo, a demagogia, a chantagem, a política, o falso misticismo religioso, o irrealismo, o artificialismo, o realismo exagerado e tendencioso (filho do comercialismo), o otimismo e o pessimismo sem limites.

⁸⁶³ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.168.

⁸⁶⁴ Cinemateca do MAM. Roda Viva. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 06 de março de 1968.

⁸⁶⁵ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.107.

A interdição da escolha de filmes pelo espectador não vinha de censores, mas de educadores, e isso pesava. E ainda pesa. Difícil fugir à tentação de sublinhar como persistimos no interior desse modo de ver o ato de ver cinema. De lá para cá, e apesar de infinitamente repisado, a educação do olhar a partir da definição da natureza do gosto do espectador não dá qualquer sinal de desgaste e segue sem rachaduras...

REPETIÇÃO: À falta de outros filmes...

Não menos surpreendente é perceber que a exclusão da repetição de filmes como instrumento pedagógico não se explica sem a convergência entre ódio ao cinema comercial e sindicalização do gosto. De certo, a repetição não devia ser acolhida pelos protocolos cineclubistas de educação do olhar em virtude da semelhança entre processos maquínicos e repetição. Igualmente e a seu modo, a sindicalização do gosto afugentava a repetição, pois impunha ao espectador a obrigação ética do visionamento do maior número de filmes a que tinha acesso, porque a construção de julgamento consensual após o filme estava na base da determinação do rumo da indústria cinematográfica. Em tempo: posso ter sugerido quem sabe que nessa hora histórica os capitães da cultura cinematográfica teriam sido indistintamente insensíveis a um procedimento pedagógico que sequer existia nessa altura. Não estou nem de longe projetando no passado um tema desconhecido dos espectadores da altura. A repetição não apenas fazia parte das teias das conversações cineclubistas, mas era fato recorrente, se bem que negativizado no mais das vezes. A repetição não estava, pois, ausente, embora fosse vista como fato indiferente ou aporrinhante, e nunca a título de grata ocasião para pensar cinema, sendo invariavelmente sinal de passo em falso indesejável ao êxito das dinâmicas de educação do olhar. Não é espantoso pensar que houve uma atividade, entre tantas ocupações e tarefas ofertadas aos cineclubistas, que nunca ganhou positividade, pese se achasse faticamente presente? Ali onde houve ciclos de leituras, não houve repetição. Quando muito, nos momentos em que a reiterabilidade do visionamento dos filmes se impunha de maneira inevitável, vinha sempre acompanhada de nota explicativa. Falta de filmes disponíveis:

De facto, entre nós, não se fazem filmes para crianças, nem os filmes culturais e documentários são em qualidade e número suficientes para acorrer às necessidades do nosso cine-clubes infantil. Isso explica, em parte, a repetição das fitas, que vimos fazendo.⁸⁶⁶

A repetição já despontava nas andanças realizadas pelo Cinema Ambulante. A despeito das enormes diferenças entre os dois modos de endereçamento ao cinema, em ambos

⁸⁶⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

a repetição era submetida a idêntico tratamento, até porque a subvenção do Estado português ao cinema tinha estreito vínculo com o ódio ao cinema comercial e com a luta contra a «tirania da bilheteria»⁸⁶⁷. É o que se pode ler no comunicado da Associação recreativa e musical dos músicos de Bragança endereçada ao diretor do SNI, a 5 de dezembro de 1940. Ali, a repetição teria lugar apenas porque punhados de espectadores teriam perdido a chance de ver o filme exibido. Não custa acrescentar a observação de a repetição não ser, ali, experiência ofertada aos espectadores que conheciam o filme, na medida em que era pensada para os que desconheciam a trama a ser futuramente reposta:

O povo desta freguesia e arredores, que afluiu em grande número ao local da exibição, ficou satisfeitíssimo, apesar de ser dia de trabalho, ficando ainda muita gente sem ver, por supôr que o espetáculo repetir-se-ia.⁸⁶⁸

Puxado pelo fio do reforço da internalização das mensagens veiculadas pelo filme, eis um dos raros casos de posituação da repetição – como medida paliativa, por certo. Não é preciso ser adivinho para antecipar que o que estava em jogo na utilização da repetição como eixo da experiência cinematográfica do cidadão-espectador era a desconfiança de os espectadores pobres não fixarem em único contato com o cinema as incontáveis proezas do Estado Novo. A 07 de dezembro de 1940, o SNI recebia o comunicado de que:

apesar de algumas dessas sessões se terem realizado com tempo chuvoso, as autoridades locais, entidades oficiais e particulares e os habitantes da terra acorreram em grande número e receberam com grande entusiasmo as exibições cinematográficas [...] Demonstrou-se, assim, mais uma vez, a necessidade absoluta da realização de mais sessões dessa natureza, que são verdadeiras lições de patriotismo para a grande massa ignára do Paiz, que assim fica conhecendo a grandeza da Obra de Reconstrução Nacional do Estado Novo.⁸⁶⁹

A diferença entre a recepção do cidadão-espectador e do espectador-de-cinema nunca sofreu grandes variações. O espectador pobre via e revia filmes no sentido de captar de maneira mais substancial as informações relativas à realidade transmitida pelo cinema, ao passo que a elite cinematográfica em formação via e revia filmes para dar conta da complexidade de certos filmes afamados pela complexidade, à moda do *Ivan, o terrível*, considerado pelos cineclubes uma grandiosidade de tal ordem que ninguém de bom senso poderia o conhecer, assim, «de instinto», «vendo-o uma só vez», ou, «mesmo duas», já que

⁸⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1951.

⁸⁶⁸ ANTT. Cinema Ambulante, 1940.

⁸⁶⁹ ANTT. Cinema Ambulante, 1939.

Ivan sintetizava «todo um curso de cinematografia»⁸⁷⁰. Em suma, se não perspectivada sob o signo do negativo, o ramerrão da repetição só adquiria sentido positivo a partir da lógica do reforço da inteligibilidade integral do filme ou dos acontecimentos sociais. Isso sem contar a positividade da repetição advinda do fato de ela prestar-se a alimentar o gosto dos espectadores pelo cinema e, conseqüentemente, pelos cineclubes. Para os dirigentes cineclubistas, o anseio dos espectadores pela reedição de antigas satisfações perante o cinema, anseio estampado nos seus rostos, autorizava a repetição de quando em quando:

Como na última sessão vocês me pediram que trouxesse de novo filmes de Charlot, aqui estão eles! Muitos de vocês já viram estas fitas, mas o Charlot é tão engraçado que os filmes, mesmo já vistos, fazem sempre rir.⁸⁷¹

Sob a forma manifesta de pedidos, a demanda pela repetição chegava às vezes aos guichês dos dirigentes cineclubistas. E, assim, ainda que vista como atitude *pré-pedagógica*, a organização das sessões feita sob medida dos quereres dos cineclubistas ocasionava fortalecimento dos vínculos entre dirigentes e dirigidos:

A repetição de um dos filmes de hoje, “Nos, os rapazes”, deve-se a pedido que tivemos de um dos nossos associados. Sempre que nos for possível satisfazer os vossos pedidos, nós cá estamos prontos a fazê-lo.⁸⁷²

Ditada pela lógica do gosto, a reposição do mesmo ganhava ligeiro espaço, sobretudo no caso dos filmes clássicos, o que dá bem a medida do caráter excepcional da positividade da repetição. De Chaplin, o filme *Luzes da Cidade* fazia o poeta Vinicius de Moraes vibrar de emoção e quase se «gabar» de o ter visto mais de vinte vezes, não fosse o fato de Otávio de Faria ter superado a casa trigesimal⁸⁷³. Mas, a pouco e pouco, a maioria absoluta dos cineclubes deflagravam-se em resposta à reposição dos mesmos filmes, mesmo a dos filmes clássicos. Em meados da década de 1970, sequer os clássicos viam-se poupados da trivialização da repetição e já se escutava em Recife o lamento pelo fato de o cinema arte só funcionar a base de festivais que só exibiam «reprise»⁸⁷⁴. Além da satisfação do gosto dos espectadores, a repetição teria benefícios psicológicos e funcionaria como arremedo de antidepressivo ingerido pelos olhos:

⁸⁷⁰ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.146.

⁸⁷¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁸⁷² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

⁸⁷³ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.16.

⁸⁷⁴ Centro Cultural São Paulo. Subsídios para formação do Mercado paralelo, Celso Marconi, Boletim jornada nordestina de Curta-Metragem, 1976, p.3.

Meus amigos: Hoje a sessão é toda feita com filmes pedidos por vocês. Teremos Charlot em três filmes! Claro que são filmes que vocês já viram, já viram mesmo muitas vezes [...] Vi estes filmes quando tinha a vossa idade e ele era para mim como meu maior amigo. Tive sempre um retrato dele no meu quarto e ao olhar para a sua figura tão engraçada, mesmo que tivesse triste, punha-me logo a sorrir.⁸⁷⁵

Regra geral, a repetição como rotina nos cineclubes deveria continuar a ser evitada, não obstante benefícios secundários, pois ela conduziria a um estado de saturação psicológica advinda do consumo excessivo do mesmo e, nessa medida, ao desinteresse pelo cinema, já que cortar as asas da «inovação» e do «espírito revolucionário» significaria «parar». Numa palavra, para uma instituição recém-criada, «repetir-se» era o mesmo que «morrer»⁸⁷⁶. Na justificativa da programação de um dos tantos ciclos, os dirigentes do Cine-Clube católico afirmavam que:

Procurou-se acima de tudo uma alta qualidade de obras a apresentar, tendo-se o cuidado de incluir uma suficiente variedade de géneros para que os sócios possam acompanhar este ciclo sem saturação. Veremos assim comédia policial, comédia musical, e ainda a comédia propriamente dita.⁸⁷⁷

O compromisso cineclubista com a exclusão da repetição pelo receio de «cansar os associados com muitos filmes pesados» não se limitava a não exibição de filmes já vistos, incluía nessa deriva banimento de filmes pertencentes ao mesmo gênero, mas também proscrição da «monotonia duma mesma nacionalidade»⁸⁷⁸, sem falar do adeus à forma narrativa hollywoodiana, calcada na «repetição de filmes de má qualidade sobre temas convencionais e sempre os mesmo»⁸⁷⁹, cuja obstinada presença arrastava os espectadores para o «cansaço».

Em razão dessas diferentes formas de negativização da repetição no interior das práticas estético-pedagógicas dos cineclubes, impõem-se uma questão. Por que a repetição nunca pode fazer parte das estratégias metodológicas dos cineclubes a não ser sob a forma de recurso psicológico ou de satisfação do gosto? Por que razão o trabalho da repetição foi sempre compreendido como momento de insuficiência no processo de aquisição do conhecimento cinematográfico ou como estação morta nos ciclos de aprendizado de cinema? Por que a desqualificação da repetição, mesmo sendo ela um fato presente em tantas sessões cineclubistas, a exemplo do Cine-Clube do Porto, onde já se realizavam em duas séries «com

⁸⁷⁵ ANTT. Boletim, Cine-Clube do Porto, 1955.

⁸⁷⁶ Idem.

⁸⁷⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1954.

⁸⁷⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 08 de abril de 1951.

⁸⁷⁹ Idem.

os mesmos filmes», «*nos* mesmos dias», «e *quase* simultaneamente»⁸⁸⁰? Em suma, por que a destruição desse modo de recepção dos filmes não era apenas imperativo comercial decorrente da impossibilidade de se manter à volta dos mesmos filmes após o famoso golpe de estado da Pathé, que substituiu a compra pelo aluguel de filmes, mas imperativo pedagógico? Tem lá sua graça lembrar que o investimento da repetição teria tornado a presença do mediador – senão inútil – problemática. E em diversos níveis. Lançada como uma das funções centrais atribuídas ao trabalho do mediador cineclubista, a sinopse não teria cabimento no caso de filmes mil vezes vistos, revistos, conhecidos de cor e salteado. Também o apego ao trabalho de escavação e revelação do sentido oculto das películas seria gravemente comprometido, pois não se saberia ao certo se a revisitação contínua ao mesmo filme poderia dar lugar à transformação e a multiplicação de elevado cardinal de pontos de vista imprevisíveis, já que a proliferação de perspectivas desconstruídas podia ser um dos tantos efeitos possíveis da repetição, resultado inataente para dirigentes confiantes na formação de gostos consensuais como arma de luta contra o *mainstream* do cinema. E, assim, multiplicar-se-iam inconvenientes. Como recurso inscrito nas rotinas de aprendizado, a repetição tampouco deixaria de danificar a lógica da acumulação de capital cinematográfico. O Cineclube de Portello deixava clara que o medo da monotonia não era o carro-chefe do encolhimento dos ombros diante do fato da repetição, pois a evitação de «filmes sempre do mesmo gênero», antes de mais nada, tinha a ver com a abertura para a inserção programações heteróclitas, visto que o alvo maior das práticas de educação do olhar era «dar uma visão mais vasta e completa»⁸⁸¹. Mas, acima de tudo, o desterro da positividade da repetição como método de ensino de cinema devia-se ao perigo do reposicionamento da criação de novas narrativas fílmicas no interior dos protocolos cineclubistas. Ao isentar-se da tarefa infinita de domar a grandiosidade sem chifres que se tornara o cinema a partir do advento do movimento cineclubista, abria-se a porta para a *inversão de subordinação* entre recepção e escrita de novas narrativas fílmica. É o que se evidencia na entrevista feita com o diretor norte estadunidense Orson Welles e publicada pelo Cine-Clube do Porto:

- Você é portanto um self-made cameraman e assim lhe podemos chamar?
- Só uma vez fui influenciado: antes de rodar *Citizen Kane*, vi quarenta vezes *La Chevauchée Fantastique*. Não tinha necessidade de seguir o exemplo de nenhum autor, mas sim de aprender de alguém que me

⁸⁸⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 11 de junho de 1950.

⁸⁸¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube de Portello, 1962.

mostrasse como dizer o que eu próprio tinha a dizer – para o efeito, John Ford é perfeito.⁸⁸²

A ideia de *self-made man* dá bem a medida do caráter inaudível da resposta de Welles para o ouvido dos críticos de cinema internacionais e dirigentes portugueses que a divulgavam. Em nenhum momento, Welles despreza o contato com certas obras, tampouco negligencia o peso do conhecimento de certos autores, simplesmente sugere outra abordagem do universo cinematográfico, ao apresentar um modo de endereçamento ao cinema que não se restringia à focagem dos ditos do realizador e que se concentrava, em vez disso, nos procedimentos narrativos a partir dos quais o realizador do filme a que ele assistiu pôde dizer o que disse, secundarizando, dessa feita, o tempo dedicado à recepção, bem como o montante de filmes a serem vistos. No lugar da recepção voraz de filmes, Welles propunha a tarefa de vasculhar e encontrar procedimentos narrativos entre filmes e peças de teatro que pudessem franquear a montagem daquilo que pretendia dizer, o que fica claro quando o diretor estadunidense nos diz que só assistia filmes na medida em que as obras lhe transmitiam um saber-fazer específicos. Quer dizer, Welles já não podia ver filmes e peças teatrais sem antever os seus próprios filmes. Assim, mesmo que não fosse este seu propósito, Welles fornecia a imagem de certa abordagem dos filmes que consistia em recuar até os filmes apenas para tomar impulso em direção à produção de novas narrativas. Não terá sido pela dedicação ao suspense que Hitchcock adotava abordagem similar, já que o suspense fazia parte de um gênero cuja particularidade, segundo o próprio diretor, era enfatizar mais o como da narrativa que o sentido revelado? O Clube de Cinema de Porto Alegre reproduzia em 1950 uma fala de Chaplin que ia ao encontro do que vai dito acima:

Do mesmo modo que analiso o público num cinema, para ver o motivo que o faz rir, também o estudo com a intenção de encontrar idéias para cenas cômicas. Certo dia, ao passar em frente a um quartel de bombeiros, no momento em que se dava o alarme de incêndio, vi os soldados descerem pelos mastros, saltarem sobre a bomba e se precipitarem para o incêndio. No mesmo instante, imaginei uma série de possibilidades cômicas. Vi-me roncando, enquanto os outros se preparavam.

A condição de possibilidade da criação de novas narrativas fílmicas indissociava-se, pois, da formação de sistemas de captura aptos a extrair de filmes ou de acontecimentos cotidianos contributos para o prosseguimento do diretor no estado de criação do qual não saía em nenhum momento, nem mesmo para se educar via consumo de mais e mais cinema. Certo na análise do itinerário de formação de Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes

⁸⁸² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

asseverava que o diretor brasileiro nunca tinha tido a preocupação de tomar «conhecimento das coisas como elas são»⁸⁸³. Muito ao contrário. Em vez de enciclopedizar o cinema e atirar-se ao trabalho de escrita da «verdadeira história do cinema»⁸⁸⁴, Glauber mantinha-se a todo momento interessado tão somente na construção de um «diário de bordo»⁸⁸⁵ – o meio forjado para escapar das «amarras da cinefilia»⁸⁸⁶. Eis o suplemento extraído da crítica de cinema portuguesa para que não pare nenhuma dúvida quanto ao fato de os cineclubes nunca terem ignorado o fato de a abordagem voltada para a criação de novas narrativas supor que o diretor arrancasse dos filmes apenas o que fosse «figurar na sua composição»⁸⁸⁷, de modo que o artista, interessado na produção de tramas e estórias, tendia a «inclinarse para a eliminação mais que para a acumulação dos pormenores» e a reter apenas «o que é capaz de alimentar-lhe a visão interior». Do outro lado do écran, o endereçamento ao cinema devia seguir sendo diverso. E, se a abordagem galuberiana nunca se aplicava aos cineclubistas em formação, era porque a passagem da pergunta “o que os filmes querem dizer?” para a pergunta “como os filmes dizem o que dizem”, possibilitada pela repetição, minaria indelevelmente o poder de captura dos dirigentes, pois desvincularia a produção de novas narrativas cinematográficas dos circuitos infinitos de leitura de filmes e livros no qual os membros dos cineclubes foram encerrados. Assistir ao mesmo filme mais de quarenta vezes, voltar a vê-lo, escolher cenas ou diálogo específicos, nada disso foi pensado, pois a emergência desse tipo de reflexividade colocaria em xeque as dinâmicas de ensino praticadas pelos cineclubes, em particular, e pelas instituições de ensino de arte, em geral. Afinal de contas, desde os debates sobre o papel da radio-fusão ocorridos em 1940, as palestras não teriam outra finalidade a não ser a de explicar e ratificar os «motivos» pelos quais as grandes obras da literatura são «admiradas» e «estimadas»⁸⁸⁸, o que já vinha sendo feito, aliás, no caso da música, a qual já havia sido consagrada aulas que iam no sentido de «explicar e fazer apreciar»⁸⁸⁹, especialmente os «trechos escolhidos da obra dos grandes mestres».

Portanto, não podemos nos esquecer de a admissibilidade de alternativas de filmes não ter sido apenas parte das rotinas e práticas diárias dos cineclubes, mas imperativo pedagógico

⁸⁸³ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.207.

⁸⁸⁴ Idem, p.26.

⁸⁸⁵ SILVA, Mateus Araújo. Glauber crítico: notas sobre o Século do cinema. **Revista da Cinemateca Brasileira**, número 1, setembro de 2012, p.18.

⁸⁸⁶ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.21.

⁸⁸⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

⁸⁸⁸ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 45, 1940.

⁸⁸⁹ Idem.

fulcral ali em funcionamento, para nos demovermos da ideia de a massificação ter sido feita pela exclusão da diferença e para nos convenceremos de o que realmente incomodava aos mecanismos homogeneizadores dos cineclubes não era a diferença quantitativa de filmes ofertados, e sim a transgressão do modelos de endereçamento ao qual o espectador deveria continuar a reportar-se na tarefa de inteligibilização dos filmes assistidos. A simultaneidade entre imposição do acesso à multiplicidade de filmes e bloqueio das práticas de repetição constituiu o duplo golpe do protocolo de ensino cineclubistas na neutralização do potencial disruptivo de recepção de obras cinematográficas. Pode-se dizer que tudo se passa como se os cineclubes tivessem inventado, mesmo sem ter consciência de o fazer, dispositivos de regulação da conduta do espectador que permitiam que houvesse *várias* formas de abordagem do cinema sem que houvesse *outra*. E, para tanto, era preciso abafar as positivities da repetição, já que o momento de parada da repetição era condição *sine qua non* para a desarrumação da economia interna do filme a que se assistiu, isto é, repetição e fragmento andavam *pari passu*. Por isso, a despeito de todas as notícias de incêndios que se abateram sobre os filmes⁸⁹⁰, sobretudo pelo suporte de nitrato de celulose – material altamente inflamável – com o qual eram conservados filmes até meados de 1950, não houve qualquer incêndio a causar a ruína da cognição à volta da repetição, pois ela nunca deixou de existir, ainda que tenha sido desativada, como vimos. Os espectadores podiam organizar sindicatos do gosto, mas nunca puderam fazer greve e parar a máquina do consumo de cinema. Alguém ainda estranhará que a repetição seja sempre sinônimo de impotência e carência e que o consumo de mais e mais cinema seja o lado almofadado onde nos deitamos confortavelmente?

ESPECTADOR LANTERNINHA

Seria absurdo imaginar que o consumo de cinema tenha sido inventado pelos cineclubes. Em 1912, o «excesso de lotação» das salas de cinema de São Paulo ganhava as páginas do jornal⁸⁹¹. O número de salas crescia ano após ano. Em 1933, o Brasil possuía 1.683 cinemas, 964 silenciosos, 658 sonoros. Crescia também o afluxo de espectadores às salas. Com aproximadamente 1 milhão de habitantes, a cidade de São Paulo registrava 48,85

⁸⁹⁰ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.246.

⁸⁹¹ Idem, p.214.

milhões de espectadores nas suas 87 salas de cinema no ano de 1944⁸⁹². Para melhor acolhimento da crescente demanda pelo hábito cinematográfico, as salas de cinema de então faziam-se espetaculosas, variando entre 2 e 3 mil lugares. Dimensões representativa do padrão das salas de cinema à época. Das 90 salas existentes na cidade de São Paulo em 1945, 57 apresentavam capacidade superior a mil lugares. Outras 15 podiam acolher duas mil pessoas ou mais. As restantes – em um total de 33 – tinham lotação inferior a mil lugares. Se somarmos os lugares das salas dos dois primeiros grupos, chegamos a um total de 101.049 lugares por sessão⁸⁹³. No que vai dito, não surpreende, pois, que o cinema já figurasse como «hábito» em 1950⁸⁹⁴, o decênio da consolidação do movimento cineclubista. Vistas as coisas pelo prisma da quantidade de público afeito ao hábito cinematográfico, a experiência cinematográfica ali em curso fica apenas em parte elucidada. Para ir direto ao ponto: a bilheteria deixa no escuro o tipo de conduta da avalanche de espectadores a afluir para o interior das salas de exibição de cinema. E é justamente a partir das formas de problematização específicas de conduta do espectador formuladas pelas autoridades cineclubistas que podemos começar a falar na linha da reviravolta da regulação do espectador que já frequentava cinema.

Para o eterno lamento dos cineclubistas interessados na promoção do cinema arte, ocorria que os espectadores já tinham adquirido *hábitos de espectral*, especialmente ao longo convívio com eventos de baixo prestígio social: o esporte, as festas etc. O mais grave, porém: o público não se portava de maneira inconveniente diante do cinema porque o desconhecia, como se o problema estivesse ligado ao fato de a população pobre ainda não saber mudar a chave do comportamento quando passava das arruaças desembestadas das arquibancadas dos eventos populares para os protocolos de discrição e elegância dos camarotes das experiências estéticas reservadas ao refinamento das elites. A ortopedia da conduta do público de cinema complicava-se justamente pelo fato de o comportamento grosseiro dos espectadores ter sido o resultado do próprio contato dos espectadores com cinema, no momento em que este não era nada além de divertimento situado entre parco ensebado e pau-de-sebo. Mesmo exibindo sapatos cheios de brilhantes no pé, o cinema continuava a ser visto descalço pelo público acostumado a vê-lo entre primos pobres. Ali onde os cineclubistas mostravam as maravilhas

⁸⁹² SILVA, André Chaves de Melo. **Ensino de História, cinema, imprensa e poder na Era Vargas** (1930-1945). São Paulo: Faculdade de Educação, Mestrado, 2005.

⁸⁹³ Idem.

⁸⁹⁴ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, cadernos 8, p.16.

do cinema, o público insistia em ver e conduzir-se como se diante da lanterna mágica estivesse, trivializando-o.

É sabido que a lanterna mágica, antes da virada do século XX e nos seus primórdios, era exibida entre «fogos de artifícios»⁸⁹⁵, «pau-de-sebo», «Leilão de prendas», «balões», «corridas em saco», «*porco ensebado*», «procissão» e «baile». Resta ainda lembrar que os espectadores pertenciam ao mesmo nível degradante que os eventos mencionados. O populacho em causa era constituído por «anarquistas e índios»⁸⁹⁶, pela «rudeza do antigo bandeirante»⁸⁹⁷, indivíduos sem as «manhas palacianas» e sem o «jeito maneiroso do carioca», talvez a única parcela da população brasileira habituada à vida à francesa. Mas, havia mais, e pior. É evidente que o hábito cinematográfico não se restringia à população pobre. No entanto, mesmo o gosto da elite pelo cinema florescera à sombra da plebe. O cineasta Walter George Afrânio havia sido levado ao cinema pela empregada⁸⁹⁸. Ora, como poderiam aspirar legitimidade as desvirginações estéticas levadas a cabo pela mão da espuma social? Mas, afinal de contas, por que razão a reunião da gentilha era, assim, assustadora aos mecanismos ortopédicos existentes? Na hora em que se tornava possível a experiência de um semi-meio-dia permanente a iluminar a totalidade do corpo social, já que o processo de eletrificação crescente das cidades passara a permitir o «uso da corrente a QUALQUER HORA DO DIA OU DA NOITE» desde o final do XIX⁸⁹⁹, o cinema apagava a luz e reunia em um mesmo recinto escuro 2, 3 mil pessoas. Ora, como acomodar medidas de reconfiguração da conduta do espectador se o espectador estava absolutamente «só», sobretudo «na escuridão da sala»⁹⁰⁰, onde mesmo os «vizinhos deixam de existir»? Tudo somado, eis o problema das autoridades ocupados com a valorização do cinema como fenômeno artístico: qual estratégia adotar a fim de o aglomerado de espectadores pouco civilizados emitirem sinais de reverência exigidos perante um cinema que se pretendia artístico? Trocando em miúdos, qual o mecanismo de autogoverno para que cada um se tornassem *lanterninha* a vigiar-se? Sem tirar nem pôr, notar-se-á que críticos de cinema e dirigentes dos cineclubes, imbuídos do propósito de alteração do estatuto do cinema, muito

⁸⁹⁵ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.19

⁸⁹⁶ Idem, p.106.

⁸⁹⁷ Idem, p.107.

⁸⁹⁸ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Depoimento de Walter George a Afrânio, 24 de agosto de 1979, p.2.

⁸⁹⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.39.

⁹⁰⁰ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.250.

mais que prescrição de rígidos esquemas narrativos a serem adotados pelos diretores de cinema aspirantes a produtores de narrativas fílmicas carimbadas pelo selo da arte, concentraram-se no detalhamento dos contornos da conduta do espectador. Quer dizer, antes de exibir propriedades estéticas singulares, o cinema tinha que mostrar sua força pela capacidade de suscitação de reações específicas de conduta. Poetas, filósofos, políticos alinhados à esquerda e à direita do espectro político, a esmagadora maioria mantinha o cinema no patamar dos divertimentos da ralé, a despeito dos esforços de críticos de cinema no sentido do engrandecimento do cinema arte, mesmo antes da explosão da Segunda Grande Guerra. Por extenso:

E, caso o nosso consumo de livros permaneça tão baixo como até aqui, ao menos reconheçamos que isso se deve ao facto de a leitura constituir um passatempo menos estimulante do que ir às corridas de galgos, ao cinema ou ao pub, e não porque os livros, quer comprados, quer requisitados numa biblioteca, sejam demasiados caro.⁹⁰¹

Consequência do cinema comercial, os efeitos da popularização do cinema não se esgotavam na ampliação do acesso, mas introduziam novas exigências de regulação da conduta dos espectadores diante dos filmes popularizados. Se as massas incultas traziam consigo hábitos de espectar aparentados ao circo ao adentrar nas salas de cinema, cumpria exaurir forças dessas experiências pretéritas, sobretudo pela demonstração da seriedade do comportamento dos espectadores. Após a saudação ao grande sucesso numérico do cinema, Didonet indicava o meio pelo qual o cinema subiria aos céus insuflado pelo conceito de arte:

O filme não é um espetáculo de circo, onde a atração reside apenas em algumas acrobacias externas, mas é um espelho onde se refletem, um alto-falante onde adquirem extraordinária ressonância uma infinidade de problemas humanos e ideias importantes na conduta humana.⁹⁰²

Embora destacada da sanha contra o cinema comercial, Chaplin provava que o cabimento da alquimia entre espetáculo de massa e cinema artístico, se não fosse bem dirigida e não provocasse mudança de atitude, impediria a emergência do cinema arte, porque os espectadores seguiriam se portando diante do cinema como em um estádio de futebol. Numa palavra, o cinema queria ser ópera e tinha vergonha de ser futebol. Aportado em terras brasileiras a convite do Seminário de Cinema do Museu de Arte em 1949, a figura de Cavalcanti representava avanço ao cinema brasileiro, mas não porque contribuíra com a invenção de novas grades de leitura, e sim pela seriedade introduzida com sua chegada nas

⁹⁰¹ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010, p.15.

⁹⁰² DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.3.

conversações sobre cinema:

Ter avivado a consciência cinematográfica em São Paulo e no Brasil. Não só nos clubes de cinema como até mesmo no meio do povo, o nome de Cavalcanti suscitou debates, despertou entusiasmos, obrigou a falar de cinema, como algo bem mais sério do que uma partida de futebol.⁹⁰³

Não à toa começa a entrar em funcionamento no momento da consolidação e expansão do movimento cineclubista declarações a respeito do comportamento dos membros dos cineclubes durante as sessões. Não faltam informes escritos pelos dirigentes nesse sentido. Gargalhadas, palmas fora de hora, e tantas outras atitudes corriqueiras no início do cinema, passavam a causar «espanto pelo entusiasmo incontido» e tinham de ser substituídas pela *imobilidade* e pelo *silêncio*⁹⁰⁴. Se a assunção da ideia de as medidas ortopédicas dirigidas ao espectador terem sido resultado da vontade de aprimoramento da qualidade da recepção da mensagem fílmica é verdadeira, não é menos verdadeiro que o regramento do corpo dos espectadores desempenhou papel fundamental na consolidação do estatuto do cinema arte, pois a eliminação de sinais exteriores comumente associados à eventos de baixa dignidade social servia de suporte da força do cinema, cuja grandeza medir-se-ia não pelo reconhecimento desta ou daquela propriedade estética inerente às imagens em movimento, mas pela manifestação – ainda que às avessas – da gravidade da postura reverencial requerida pela eminência de toda e qualquer experiência estética que aspirasse ao epíteto de arte. Tudo se passa como se a crença de a força do contato com a imagem cinematográfica criar, por si só, o público, esconder a abrangente maquinaria disciplinar em operação na produção do *modo de ser dos espectadores*. Conhecemos razoavelmente problemas enfrentados pelos autores compelidos a fazerem-se «para um certo público» por razões comerciais ou políticas⁹⁰⁵, mas pouquíssima reflexão circula – será à toa? – acerca dos procedimentos pelos quais o «autor procura também fazer seu um público que julga capaz de o vir a ser»⁹⁰⁶. Portanto, quase nada a respeito dos mecanismos pedagógicos ou educativos que servem de «instrumentos de transformação do público a que se dirige», não obstante a separação entre cinema arte e espetáculos populares ter dependido, antes de mais nada, da revisão da noção de espectador:

⁹⁰³ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 09 de fevereiro de 1951, p.51.

⁹⁰⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de abril de 1952.

⁹⁰⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁹⁰⁶ Idem.

Para tirar a noção do cinema do fundo comum do espetáculo, o que bastava, por hipótese, para dirigir até ao filme o kaleidoscópio dos sentimentos humanos, é preciso rever a noção de espectador.⁹⁰⁷

Marxistas, católicos, estetas, todos apontavam em uníssono a urgência da tarefa de eliminação dos «maus hábitos» e do endurecimento das medidas de desenraizamento da conduta do espectador do alarido habitual das cerimônias coletivas avizinhas ao circo e às festas populares⁹⁰⁸, todos batiam na tecla da urgência de realização do sonho de Rui Casanova, crítico que militava em prol de clubes de cinema que se diferenciariam pelo silêncio, já em 1930. Rui pronunciava-se:

Sobretudo, o silêncio seria absoluto, hermético, integral! Nem Vitafones, nem movietones, nem orquerstrofones. Tudo calado, sem comentários inoportunos nem piadas da geral... Em suma um pequeno paraíso terrestre, a que poderíamos chamar... o templo do silêncio.⁹⁰⁹

Nem o barulho da maquinaria cinematográfica, nem o conversê dos infratores que se punham a tagarelar, «mesmo em voz baixa»⁹¹⁰, no decurso das sessões de cinema. Nunca será demais lembrar o agravo do fato de os dirigentes cineclubistas já não contarem com o deslumbramento do cinema como *novidade técnica* para o aperfeiçoamento das estratégias de emudecimento e sedentarização dos espectadores, tal como acontecia com populações rurais e praieiras sem hábito de cinema. Regra geral, o espectador cineclubista, brasileiro e português, cada vez mais próximo da familiaridade do espectador estadunidense, sabia não ser o cinema «dragão». E se respeitabilidade e silêncio tornavam-se sinônimos, pois mais e mais um não ia sem o outro, o sonho de construção do templo do silêncio dependia da rotinização da fixação de avisos relativos ao comportamento dos espectadores *durante* a sessão:⁹¹¹

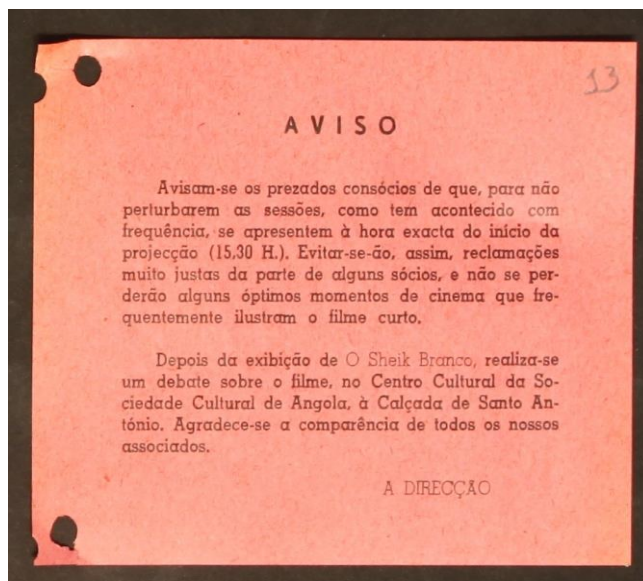
⁹⁰⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁹⁰⁸ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

⁹⁰⁹ CASANOVA, Rui. O templo do Silêncio. **Kino**, 06 de novembro de 1930.

⁹¹⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁹¹¹ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.



É evidente que o silêncio e a imobilidade representaram apenas variantes do projeto ortopédico mais amplo que se encarniçava na eliminação de todo e qualquer sinal do espectador que comprometesse a dignidade do cinema. Daí a pontualidade britânica exigida aos membros do Cine-Clubes Pro-Deo, em 1963:

Quem não quiser importunar os outros e tiver a intenção de compreender o filme, convém adquirir o hábito de **assistir o filme desde o início**.⁹¹²

Largamente repetida pelos dirigentes cineclubistas, a proibição da reserva de cadeiras ganhava, então, sentido. O medo da lotação, ou, o que era o mesmo, o medo da falta de lugares, impunha aos espectadores a pontualidade em tese respeitada pelo amor ao cinema. Com o passar dos anos, as medidas de ordem disciplinar, que visavam o engrandecimento *do cinema*, passavam a ser lidas como atitudes cujo único propósito consistia na melhoria da captação da mensagem fílmica *pelo espectador*, retirando do quadro histórico a tremenda energia mobilizada *pelas autoridades* na reconfiguração da posição do espectador. Nesse sentido, os dirigentes do Cine-Clube Pro Deo deslanchavam a associar a saída antecipada do filme ao prejuízo da completude da inteligibilidade da captação da mensagem exibida, calibrando as cenas finais dos filmes para a inutilização do montante das cenas vistas e armazenadas. O elemento decisivo para a compreensão da totalidade do filme jazia sempre naquilo que não se via, acirrando a permanência do espectador até o fim da sessão:

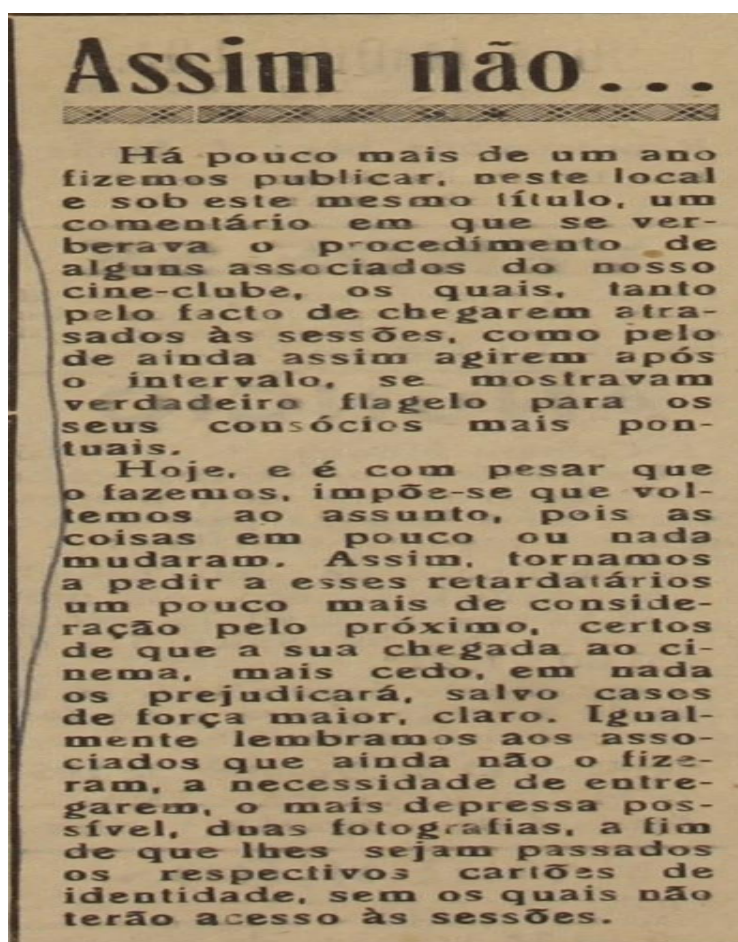
Não se retira da sala antes do fim do filme, pois precisamente nas cenas finais é que muitas vezes há elementos decisivos para a exata compreensão do filme⁹¹³.

Retardatários e afobados, ambos danavam a cristalinidade da apropriação

⁹¹² Cinemateca brasileira. Boletim Cine-Clube Pro-Deo, Outubro de 1963.

⁹¹³ Idem.

cinematográfica. Mas não apenas como antes assinalado, pois a irremissão dos pecados dos fariseus do cinema não se devia à produção do lusco-fusco individual, mas também, e sobretudo, devido ao encobrimento do sol do entendimento alheio, sendo vistos com tantos mais maus olhos quanto mais espectadores, que se levantavam «antes do tempo», descuidavam do incomodo que causavam «a todos os outros»⁹¹⁴, descuido que não poupava sequer a nata da intelectualidade brasileira nos idos dos anos 40, momento da história em que os poetas que iam ao cinema tendiam a levar consigo a «marca do mau fã»⁹¹⁵, pois saíam «em meio a um filme», quando não davam para «cochilar na cadeira», o que justificava a inclusão de tais condutas na lista de pecados a serem evitados, segundo o «dez princípios do bom cineclubista católico»⁹¹⁶. Por essas e outras razões, o escândalo da impontualidade dos fariseus do cinema chegava a merecer a atenção dos jornais portugueses⁹¹⁷:



Ao que tudo indica, na década de 1960, já não se hesitava na pontuação de o acatamento das medidas de correção da conduta do espectador por si mesmo ter em vista a

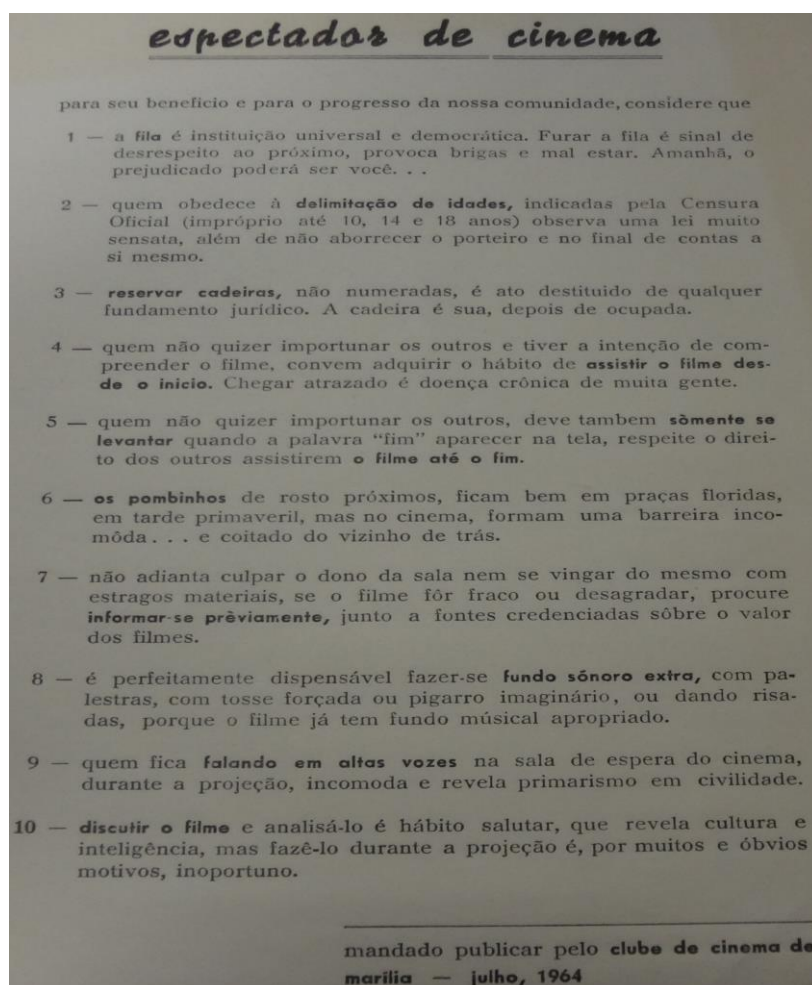
⁹¹⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de junho de 1954.

⁹¹⁵ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.64.

⁹¹⁶ Cinemateca brasileira. Boletim Cine-Clube Pro-Deo, outubro de 1963.

⁹¹⁷ Arquivo Distrital de Setúbal. **Jornal Setubalense**, 1955

luta dos dirigentes contra o embargo cognitivo decretado pelos espectadores inoportunos. O Clube de Marília alertava⁹¹⁸:



De recapitulação em recapitulação das obrigações comportamentais, as autoridades responsáveis pela regulação da conduta dos espectadores iam desobrigando-se da tarefa de manifestação dos comandos normativos, terceirizando-as aos próprios governados — espectadores convertidos em lanterninhas de si e do outro. De modo que, quanto maior a exigência de o espectador importuno liberar a atenção dos demais espectadores das travessões visuais ou sonoras a se interpor entre eles e o filme exibido em nome de uma captação que não tivesse em conta nada a não ser o filme, mais o olhar do espectador se afixou na atenção aos desvios da conduta dos outros espectadores e mais o seu olhar incidiu sobre o regramento da conduta alheia. A fonte da autoridade, então, não se localizava tão somente nos dirigentes. Um membro já afeito às regras de conduta cineclubistas, um dos mais antigos do Cine-Clube Católico, sob a forma de reclamação intitulada *Dizer as verdades não ofende*, passava o comando a frente:

⁹¹⁸ Cinemateca brasileira. Boletim Cine-clubes de Marília, 1964.

Durante a projecção de alguns filmes têm-se verificado certas atitudes de alguns jovens que frequentam o Cineclubes nada dignificantes no campo da boa educação e que muito desprestigiam o trabalho que, colectivamente, desejamos desenvolver.⁹¹⁹

De tempos em tempos, reaparecia no Cine-Clube Pro Deo o elenco disciplinar a organizar a conduta dos seus membros: necessidade de respeito à fila, impossibilidade de manter-se de pé durante a exibição, proibição da reserva de cadeiras e, acima de tudo, abolição do «**fundo sonoro extra**»⁹²⁰, assobios, bateção de pé, palmas, «protestos ruidosos». Tomado como escolho da exatidão da compreensão da experiência cinematográfica, o espectador inoportuno, punha-se entre espectadores e filme, estava a mais, era *extra*. Vê-se como a consolidação do estatuto do cinema arte dependeu, em larga medida, do apagamento da presença do espectador em prol da onipresente exuberância do cinema arte. Mas, mais importante que a correlação entre valorização do estatuto do cinema e acachapante encolhimento do espectador emancipado relativamente aos garganteios alheios é notar que a denúncia do carácter acintoso da conduta do espectador inoportuno se acompadrava das queixas dos dirigentes e críticos que maldiziam a todo o tempo a coleção de retratos de estrelas do cinema pela criadagem. Excursão brevemente, para melhor explicar-me. O carácter fragmentário da coleção de retratos feita aos moldes do gesto de apropriação dos divertimentos das camadas mais rústicas da população fazia com que o espectador retivesse apenas diminuta parte da totalidade da obra por meio da subtração de parcelas do filme. Do mesmo modo, as intromissões do espectador inoportuno, por meio da soma de elementos estranhos à captação da obra fílmica, regra geral o si mesmo, também abalanchava o espectador na direção de apropriações fragmentárias. Em ambos os casos, a subtração da totalidade era o resultado indesejável, com a diferença de o primeiro modelo de apropriação situar o gesto da subtração no início da operação de captação da obra, ao passo que o segundo modelo inscrevia a perda da totalidade no resultado da operação de captação da obra fílmica. Em ambos os casos, contingenciava-se a necessidade de apropriações de feição totalistas: panópticas. Encaminhamo-nos ao ponto-chave. O dispositivo do ódio ao cinema comercial supunha no seu bojo a partilha entre o cinema arte, conhecido como *cinema Cult*, destinado aos espectadores esclarecidos, e o cinema não artístico, o dito cinema comercial. E isso porque o dispositivo do ódio ao cinema comercial não se arrematava se não fosse acompanhado pela distinção *entre cinema e filme* e se o recurso às clivagens utilizadas pelos

⁹¹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

⁹²⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Pro Deo, outubro de 1963.

críticos da literatura – há muito encostados na divisão *entre literatura e folhetins* – não fossem extensíveis ao crítico de cinema. A 08 de julho de 1951, o Cine-Clube do Porto anunciava:

Um filme pode ser ou não ser uma obra de arte: isso nada tem a ver com o valor do cinema como forma de expressão artística, da mesma forma que nada tem a ver com a literatura a existência de folhetins para criadas de servir.⁹²¹

Reconhecidamente fundamental para as dinâmicas do cinema, o gesto de partilha entre cinema e filme, entre cinema comercial e cinema arte (já que aquele equivalia ao folhetim), dependeu, por sua vez, da remodelação da conduta dos espectadores em muitos níveis. Dentre eles, o corporal. Quer dizer, a partilha entre cinema comercial e cinema arte não foi feita a partir da *observação das qualidades estéticas dos filmes*. Testemunha disso é o fato de os mesmos filmes serem geralmente vistos nas salas comerciais e nas sessões dos cineclubes. Assim, alcançada pelo agenciamento do corpo a esquemas de conduta pensados pelos dirigentes cineclubistas, os dirigentes cineclubistas deflagravam a partilha entre gêneros de cinema, cujo resultado materializava-se na emergência de uma forma branda de *hierarquização* dos espectadores, tanto mais intripudiável quanto mais isenta da crueldade dos processos de *exclusão*. O mesmo filme, as mesmas propriedades estéticas, e, no entanto, *categorias distintas de espectadores*. De modo que, ainda que os mesmos filmes fossem exibidos dentro e fora dos cineclubes⁹²², ainda que fossem vistos por intelectuais e serviçais, seguiria em vigor a distinção entre «curioso» e «estudioso»⁹²³, porque o motor da distinção não assentava nas imagens do filme, e sim nas imagens que os espectadores produziam de si diante do filme, especialmente a imagem de respeitadores da grandeza do cinema. Por que, então, espantaríamos-nos com o fato de os críticos de cinema focarem mais imagens das expressões do rosto dos espectadores após o fim da sessão que considerações das imagens do filme? Não cambaleemos, pois, diante do sobressalto de Vinicius de Moraes, que se seguia à averiguação do embasbacamento da audiência findo o filme *Sangue de Pantera* (1942), de Jacques Tourneur, quando o poetinha tinha, então, a grata oportunidade de notar no «rosto de todos uma surpresa»⁹²⁴. Mais do que surpresa: notara no rosto dos espectadores que «havia respeito» e que «havia impressão». Ou, dito de outro modo, notara que não havia nada nos rostos dos espectadores exceto uma «coisa simples»: «arte». Os processos normativos de

⁹²¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Católico, 08 de junho de 1951.

⁹²² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1956.

⁹²³ Idem.

⁹²⁴ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa. O Independente, 2004, p.73.

emudecimento do espectador, silenciados no resultado do embasbacamento do contato com as obras primas, reforçavam a máxima de se tratar do silêncio do estudioso em processo de meditação sobre cinema. E ponto final. Com o avanço da canonização do espectador estudioso, levado a cabo pelo movimento cineclubista, não restará nem sombra do espectador lanterna, já que o espectador inoportuno nada foi senão mero estorvo à evolução da compreensão dos filmes.

Concluindo: a linha divisória entre filmes de arte e filmes comerciais não foi somente fruto da descoberta da presença – ou ausência – da densidade artística de certos filmes. Não foi a força autoral de obras vultuosas de cinema que impôs certa conduta aos espectadores. Historicamente deu-se também o inverso. Foi a imposição de modalidades de endereçamento dos espectadores ao cinema a responsável pela consolidação do estatuto artístico do cinema. Enquanto continuamos a imaginar que os filmes não artísticos foram sempre os que não se ajustaram aos programas estéticos juramentados pela tradição crítica, o que esteve em jogo na formação do estatuto artístico do cinema foi o comportamento dos espectadores frente às narrativas cinematográficas. A prescrição de certa postura diante do cinema não marca apenas o momento em que os espectadores conscientizados acerca da importância artística do cinema se calaram e, livres das interferências até então toleradas (conversas e comentários sobre os filmes, beijocas e amassos que se escondiam a cobertos da escuridão ou ainda o vai-e-vem entre uma cadeira e outra) puderam melhor captar a mensagem da tela luminosa, mas também o momento em que se elaborou uma *semiótica do corpo* constitutiva da própria maneira de se compreender o que é o cinema. Dia virá em que a ausência de silêncio e imobilidade não serão inteligibilizados como falta de decoro ou de conhecimento, nem como descaso nem como burrice, mas serão convertidos na prova maior da capacidade de afetação sobre o público de um cinema que se pretenderá, ainda que artístico, sobretudo *político*. Em certo sentido, será a volta à reação dos primeiros espectadores em fuga diante da imagem da chegada do trem filmado por Lumière, será também a reabilitação dos inoportunos, embora os movimentos e as falas produzidas pelo contato com o cinema sejam deslocadas da sala de cinema em direção às exigências de combate das mazelas da sociabilidade. O espectador fujão e inoportuno serão um dia o emblema maior da politização do cinema e a garantia de a estética do cinema ser também uma «ética».⁹²⁵

⁹²⁵ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.36.

ÓDIO AO CINÉFILO

Os mecanismos de engrandecimento do valor do cinema ultrapassavam a regulação do corpo do espectador durante as sessões de cinema. Com isso, não quero sugerir que o corpo tenha desaparecido das reflexões dos dirigentes cineclubistas ocupados com a estruturação da conduta dos espectadores, apenas digo que concomitava a assiduidade das considerações relativas à formação da interioridade dos membros cineclubistas, mesmo quando os dirigentes continuavam a aconcheiar os debates sobre o posicionamento do corpo e suas formas de emissão ou ocultação de sinais no decurso da experiência cinematográfica. Às vezes, ao deitar os olhos sobre o corpo dos espectadores, os dirigentes cineclubistas tinham em vista a interioridade dos espectadores e seus processos de cognição. Nesse sentido, o corpo não era senão o rastilho para penetrar na alma dos espectadores e nela explodir os projetos de governo de si a balizar a conduta destes. No caso da constituição do espectador lanterninha, quando os dirigentes mencionavam o corpo, traziam a campo o problema da fundamentação das condições mínimas sem as quais a transparência da captação da mensagem fílmica não se processaria. No caso do combate ao cinéfilo, o que estava em jogo era o problema da *pilotagem cognitiva* dos espectadores antes, durante e depois da captação das imagens em movimento.

A densidade dos efeitos de reverência oriundos do contato com o cinema não devia desfilar em intermináveis reações corporais. O poder de penetração do cinema crescia na proporção da diminuição do destacamento das manifestações do corpo. A certificação de o espectador já possuir certa habilidade para aquilatar a riqueza da experiência cinematográfica era indissociável da redução da «emotividade exterior» sob a perspectiva do Cineclub Pro Deo⁹²⁶, como se o exibicionismo ostensivo das reações somáticas diante do filme, em vez de particularizar a força da mensagem cinematográfica, assinalasse a ausência de andamento de processos cognitivos interiores sofisticados, à moda da incapacidade do *espectador fujão* para levar adiante a sublimação dos choques advindos das partículas sensíveis saídas da tela do cinema. Rendido à respostas motoras, o espectador aderiria às expectativas da «falsa cultura de massa», «cujo principal incentivo» era «para os sentidos exteriores», nunca «para o espírito», pactuando com o esquema de endereçamento dos espectadores ao cinema que remontava à época da exibição da chegada do trem de Lumière, quando os espectadores, ainda imberbes nos assuntos cinematográficos, desconheciam mecanismos de elaboração da mensagem

⁹²⁶ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1950.

captada, devido à novidade da tecnologia cinematográfica, levando um crítico português ao endossamento da tese de ainda se estar em 1910 do ponto de vista da conduta dos espectadores⁹²⁷. Daí que as «pessoas sérias e cultivadas», quando «não riem do cinema», ou quando «não duvidam do seu poder de penetração», continuavam a «sorrir dele como forma de Arte», considerando-o ainda «na fase de curiosidade de feira». Feitas as contas, eis o saldo:

Não se vai ao cinema como se vai à Opera ou a um concerto. Vai-se por desfastio, porque um amigo falou no filme, ou porque não há mais nada que fazer naquela noite. Vai-se como antigamente o público parisiense ia ao Colisée trocar dos filmes de Griffith e doutros.⁹²⁸

Em contraste com o processo de formação do espectador lanterninha, vemos de que modo o problema que os dirigentes e críticos formulavam a si e aos espectadores não radicava na falta de decoro diante do cinema e na turvação da captação da mensagem cinematográfica, mas nos *sistemas de elaboração* da mensagem fílmica, muito embora subsistisse um denominador comum entre ataque ao espectador inoportuno e ódio ao cinéfilo. Tanto este quanto aquele caracterizavam-se pela vontade de sobressair-se ao cinema, com a diferença de o espectador inoportuno se notabilizar inserindo o corpo e seus sinais entre espectadores e mensagem fílmica, ao passo que o cinéfilo subia na estima pública elaborando formas específicas de utilização da mensagem captada. Como sugerido desde o início do capítulo, simultaneamente a regulação da conduta do espectador amoldado aos trejeitos do público do circo e do estádio de futebol, o cinéfilo assomava-se no horizonte sob a forma de modalidade de ser do espectador ainda mais ameaçadora, não obstante já raiasse o bom comportamento do cinéfilo no interior das sessões de cinema, já que a murmuração entre espectadores ia sendo devolvida às sombras pela imposição do silêncio. Depois de refugado o espectador inoportuno, o cinema que se queria artístico continuava a rivalizar contra dois inimigos distintos e complementares, que ameaçavam constantemente seu estatuto: a imbecilização e a comercialização. O cinema comercial foi enquadrado em Hollywood. A imbecilização foi tipificada na figura do cinéfilo:

Nada mais perigoso para a marcha do cinema como arte, que o cinefilismo como ele aí estedeia (...) ele não vai ver um filme pela arte, pela emoção, pela sensibilidade, pelo valor estético ou dramático (...) vai porque é cinema.⁹²⁹

Resta ainda arregaçar um ponto implícito na postura marcada pelo silêncio diante do cinema adotada pelo cinéfilo. Na inversa do espectador inoportuno, aquele já reconhecia a

⁹²⁷ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.91.

⁹²⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

⁹²⁹ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.89.

grandiosidade do valor do cinema e já habitava o hemisfério da respeitabilidade, desaproximando-se do circo e do estádio de futebol. Isso dito, lança-se a pergunta fatídica: o que é que o cinema teria que o faria seguir atrativo para os cinéfilos, já que nenhuma inquietação ligada ao «espírito»⁹³⁰, a «sensibilidade», a «cultura», levavam-nos ao cinema? A popularização do acesso ao cinema – consequência direta do cinema comercial – fez com que a experiência cinematográfica se oferecesse como objeto comum à multiplicidades de consciências. A partir do momento em que se produziu o reconhecimento do acesso público ao hábito cinematográfico e que se elevou o cinema à condição de realidade socialmente partilhada e dotada de valor superior ao circo e ao futebol, os espectadores, sobretudo cinéfilos, deixaram de olhar tão somente para o écran e passaram a olhar simultaneamente os olhares dos espectadores, transformando a si e aos outros no próprio objeto do espetáculo. Nobre rosnava de indignação:

Os verdadeiros cinéfilos não são aqueles que se dão ao luxo das estréias, para exhibir a sua cinefilia [...] nem tampouco essas meninas dengosas, que põe um Oh antes dos nomes das vedetas [...] esses e essas vão ao cinema mais para se exhibir do que para ver exhibições.⁹³¹

Angariar mais destaque para si que a filme em exibição era denominado ora cinefilia, ora vedetismo. A certa altura do capítulo, impúnhamos à atenção: excessos da emotividade exterior não se empilhavam na lista das atitudes indecorosas do espectador falante e ambulante, pertenciam ao campo da falta de sofisticação na elaboração dos dados fílmicos recebidos sem qualquer obstaculização, carência compreensível apenas nas fases iniciais de desvirginamento do espectador nas searas cinematográficas. Nesse passo, vincamos: a condenação da cinefilia e do vedetismo não coincidiu com o primarismo da reação do espectador fujão. Já não havia, ali, substituição do paciente processo de elaboração do pensamento provocado pelo contanto com o cinema pelas respostas rápidas e imediatas dadas pelo corpo. Não era o sumiço da racionalidade que marcava o desvio da conduta da cinefilia e do vedetismo, era o mau uso da captação da mensagem fílmica que, se não descamba no desfiladeiro da emotividade, pecava pela instrumentalização do cinema para a promoção de si, chegando as raízes do absurdo da utilização do cinema para a promoção material, incorporando, assim, ainda que em nível módico, a lógica das indústrias de cinema:

Os outros, os cinéfilos que fazem multidão, aqueles que só o são porque vão ao cinema, a esses [...] só lhes agradaria o cineclube se dele pudessem colher vantagens materiais compensadoras. A cultura do espírito — é triste

⁹³⁰ Idem, p.93.

⁹³¹ Idem, p.90.

dizê-lo, mas é assim — não lhes interessa. Quantos foram os que cuidaram de ver a “Tragédia da Mina” de Pabst? Que respondam as bilheteiras do “São Luís” e do “Trindade”! Quem soube apreciar “Romanza Sentimental”? Que o digam os que lhes ouviram as risadas de incompreensão, quando aquela obra de Eisenstein foi exibida! esses que são na realidade cinéfilos — não na tão errada significação que se dá habitualmente à palavra.⁹³²

O cinéfilo/vedeta representou o modo de relação diante do cinema que punha em causa seu estatuto artístico. Ligada à promoção material de si, a badalação do cinema, ao operar o giro de perspectiva das qualidades estéticas do cinema em direção às realidades cheias de brinco alheias ao objeto fílmico, minava a onipresença inerente à reverencialidade reivindicada pelo cinema artístico, o que justificava as apreciações negativas feitas por escritores de renome, habituados ao emprego do termo cinema como equivalente aos divertimentos mais baixos. Por diferentes motivos, o espectador inoportuno, o espectador fujão e o espectador cinéfilo/vedeta desafiavam, pois, a estabilização do estatuto do cinema arte. O segundo tipo de espectador atormentava o cinema artístico pela falta de preparo cognitivo, que se traduzia no derramamento de excessiva emotividade. O primeiro e o terceiro tipo de espectadores confrangiam de incertezas o cinema artístico pelo excesso de descaso (o inoportuno) ou pelo excesso de vaidade (cinéfilo/vedeta). Em qualquer dos casos, a estacada letal no estatuto do cinema arte espreitava-se, na medida em que as três modalidades de ser do espectador apontavam no sentido da ausência de força do cinema na fabricação de formas de conduta reguladas por uma *interioridade* tributária das coordenadas de orientação disponibilizadas pela experiência fílmica. Dito de maneira simples, o inoportuno dava bola para o cinema quando lhe dava na telha, abrindo a boca e levantando-se da cadeira quando lhe apetecia, o fujão fisiologiza as orientações fílmicas, barrando-lhes o acesso à interioridade, o cinéfilo/vedeta subia nas costas do cinema em proveito próprio. Em síntese, todos eles tinham o condão de levar a efeito a *inversão de hierarquia* das relações de poder entre espectador e mensagem fílmica proporcionada pelo cinema arte, chegando ao cúmulo de pôr-se ao nível dos elementos das imagens visionadas e *mimetizar* o que era suposto permanecer recluso em totalidade coesa. Na revista *Invicta-Cine*, o crítico de cinema João Santos batia-se contra a ideia de o sentido da palavra cinéfilo poder ser compreendido etimologicamente, justamente porque:

O cinéfilo não é o amigo do cinema como a etimologia parece traduzir: o cinéfilo é um maníaco pretensioso que usa bigodinho à John Gilbert.⁹³³

⁹³² PEREIRA, Alberto Armando. O cantinho dum cinéfilo. **Revista Cinema**, 14 de maio de 1932.

⁹³³ SANTOS, João. Uma ideia em marcha. **Invicta-Cine**, 25 de março de 1933.

Tocamos o fundamental. Por mais que tenhamos a tendência a subscrever as intervenções ortopédicas dos críticos e dirigentes cineclubistas e a endossar a tese de a eliminação das atitudes enxotadas do mapa de conduta ofertado aos espectadores – falar, fugir, montar – refletir apenas a busca pelo desenvolvimento de sistemas mais apurados de inteligibilização das obras cinematográficas, atitudes cuja erradicação daria espaço à hiperbolização da acuidade nos estudos relativos ao meandros do cinema arte em detrimento à excessiva atenção dada à inutilidade de bigode, o fato era que o objetivo das medidas ortopédicas em funcionamento nunca se apoucou, ali, no simples alavancamento da compreensão da experiência cinematográfica, e serviu de medida preventiva contra eventual advento da paridade entre cinema arte e espectadores submetidos a ele. Trocando em miúdos, mais que incentivo do aprimoramento da recepção e da elaboração do material fílmico, a implementação de medidas ortopédicas redefinidoras do modo de ser do espectador tinha por objetivo a barragem da ousadia de espectadores que se alçavam à altura do cinema arte. Se assim era, não estranha o conselho dirigido ao espectador ideal, aquele que se encontraria afastado dos desvios de conduta do espectador inoportuno, fugão ou cinéfilo/vedeta, ir no sentido de não se deter em realidades extracinematográficas, mesmo se não se tratasse de autopromoção ou badalação, mas da observação dos processos de produção de filmes. Nesse sentido, o conhecimento dos bastidores não significava passos na direção do alargamento da compreensão do cinema, significava precipitá-lo em uma forma de trivialização que o rebaixaria à condição de utensílio manipulável, à semelhança das bugigangas e dos cacarecos industrializados que se levava para casa. Por isso, diante dos filmes, o público esclarecido:

prefere-o assim, misterioso e inacessível, como uma religião. É bem certo que uma religião explicada é uma religião trivial, discutível, de trazer por casa – uma religião à altura do homem.⁹³⁴

No limite, o que se levava para a casa era apenas pasmo e embasbacamento perante a sétima arte. Até mesmo certas discussões estéticas poderiam ser anatematizadas, contanto que não tivessem em mira a produção de certa forma de interioridade no espectador-de-cinema. Daí que as «simples discussões estéticas sobre a qualidade de um filme»⁹³⁵, se não acrescentassem ao resultado as condições necessárias a «facultar o cristão uma espiritualidade», não passariam de joia simbólica e não seriam senão «snobismo de ociosos que falam e nada dizem». Importante notar: o assim chamado cinéfilo não designava

⁹³⁴ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.92.

⁹³⁵ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

unicamente espectador ávido de cinema, aquele que se definirá pelo estabelecimento de relação enciclopédica com a biblioteca cinematográfica. Importante também notar que desvios de conduta, não obstante a recorrência da imagem da empregada frequentadora do cinema no interior das querelas que se encaminhavam no sentido da propugnação de medidas ortopédicas aplicáveis à conduta do espectador, não se encurtavam nos limites dos espectadores pobres, já que elites econômicas, que se valiam do cinema para «badalação»⁹³⁶, não se viam poupadas das visadas críticas corretivas, igualmente duras diante do zum-zum-zum das elites que aproveitavam o cinema para fazer fita e impressionar: a reverencialidade supunha também uma *desglamourização* do ato de espiar cinema.

Reunidas as peças da artilharia utilizadas no abate do modo de ser da cinefilia e do vedetismo, podemos passar para a tematização dos motivos pelos quais, muitos mais que este, aquele foi insistentemente denunciado como modo de ser indevido perante o cinema, cujo único saldo era a criação de certa modalidade de apropriação fraudulenta de cinema, tendo de ser, por isso, excomungado das práticas de ensino de cinema. Seguindo o que vai dito nos trechos acima, tanto a cinefilia quanto o vedetismo punham o estatuto do cinema arte em apuro sempre que *adicionavam* realidades estrangeiras à pura e simples captação da mensagem fílmica, porque o circuito ideal de recepção de cinema deveria ter início na captação da mensagem fílmica e se encerrar na produção de uma interioridade que a espelhasse. Dessa exigência de respeito à mensagem fílmica depreende-se que a força do cinema arte estava em proporção ao enfraquecimento de toda e qualquer adulteração da mensagem fílmica original. Isso por um lado. De outro, e ainda mais grave, o gesto da subtração da mensagem fílmica. Daí a necessidade de esterilização do valor do gesto de *fragmentação* da obra de cinema manobrada pelo *dispositivo do retrato*. O crítico de cinema Alves Costa expunha com todas as letras o patamar social degradante ao qual o comportamento do cinéfilo conduzia o cinema em 1931:

Cinéfila é aquela menina loira que vai às terças ao Águia, que usa o cabelo e abana os ombros como a Brigitte Helm [...]. Cinéfilo é aquele obcecado que tem uma paixão pela Greta (sem blague) e que afirma com orgulho que já possui uma colecção de 349 retratos diferentes de Clara Bow. Cinéfila, enfim, é a minha criada.⁹³⁷

Nesse passo, o entrave a conduzir ao extravio do sentido original do termo cinéfilo não

⁹³⁶ Centro Cultural São Paulo. Subsídios para a formação do mercado paralelo, Celso Marconi, boletim Jornada Nordestina de Curta-Metragem, 1976, p.2.

⁹³⁷ COSTA, Alves. Fragmentos. Gravatas, cinéfilos e frio. **Invicta-Cine**, 28 de novembro de 1931.

era a criada: eram os retratos. Equivocar-se-ia quem visse nessa declaração a prova da condenação da acessibilidade do hábito cinematográfico aos pobres. Bem visto o enunciado, nota-se que o autor sequer diz que a criada foi ao cinema. A criada surge como termo de comparação para espectadores que colecionam retratos. Até porque a singularização do movimento cineclubista, bem como seus modos de endereçamento ao cinema, não podiam depender do afunilamento do acesso. Como vimos anteriormente, a remoção do modelo do cinema amador derivava, entre outros fatores, do seu caráter excessivamente elitista. O perfil do espectador ideal foi abertamente desenhado pelo Cine-Clube Imagem:

Um sócio-espectador médio: nem tão acima que daí resulte uma actividade só para uma mirífica elite; nem tão abaixo que se sintam desiludidos e alheios aos que tenham realizado já um meritório e respeitável esforço de cultura que se deve apoiar e estimular.⁹³⁸

A tensão entre modelos de apropriação produzida na guerra contra o cinéfilo não se traduziu na adoção do *modelo da exclusão*. O cineclubismo brasileiro, mas também o português, antagonizavam com a proposta de organização da experiência cinematográfica proposta pela Sociedade Recreativa Cinematographica, existente em São Paulo em meados da década de 1920, onde a diretoria, após satisfeita a exigência de o interessado ser indicado por sócio, levava em conta «profissão»⁹³⁹, «ocupação» e «reputação do proposto». Se não era condenação banal classista, o que, então, estava em jogo no *dispositivo do retrato*? No caso da apropriação do cinema feita com vistas à promoção de si, o espectador levava para casa a estima pública, certamente algo pouco ajustado à mensagem fílmica, porque mais influenciado pelo olhar dos demais espectadores que pelo filme. Em todo caso, não levava para casa fragmentos do filme. Portanto, o tropeço cognitivo em que incorria o cinéfilo e que o tornava o escolho maior para o desenvolvimento pleno do cinema artístico não se resumia à ligação desbragada entre arte e fenômenos não-artísticos. Em igual medida, o cinéfilo pesava na decolagem das formas de apropriação do cinema sonhadas pelos cineclubes devido ao recorte feito no seio do filme. Já não era mais o excesso de realidades estrangeiras ao filme o que especificava a conduta desviante do cinéfilo, mas a falta de instrumentos adequados de recepção do cinema arte que o conscientizassem de o grande cinema não viver de fragmentos:

Nêles está todo o perigo que ainda há para a grande arte contemporânea [...] É preciso repetir, gritar, convencer êsses senhores cinéfilos que para além do cinema cotidiano, que vive da beleza inenarrável das pernas de Marlène [...] existe, mantido por sonhadores e artistas, ingéus talvez pela sua

⁹³⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 1959.

⁹³⁹ Idem.

ingrata persistência, mas profundamente intelectuais, um outro cinema, o grande Cinema, que é deles quase ignorado.⁹⁴⁰

O cinéfilo não se contentava com afatiar o cinema em mirrados retratos de atores e atrizes, avançava na intensificação da laminação da mensagem fílmica. Primeiro, o retrato, depois, a perna, em seguida, a toailete íntima: a partição do cinema em bocados pela espúria mão dos cinéfilos parecia não conhecer limite. Extrapolando a justa medida, o cinéfilo era, pois, «inimigo do cinema»⁹⁴¹, mais ou menos como o «alcoólico» o era do «vinho», pois, convertido em viciado que desconhecia momento de parar, tornava «odioso», «perigoso» e «ridículo» o que era «apenas magnífico», «excelente» e «são», o que o afastava do espectador apto ao recebimento da grandeza do cinema artístico, para quem:

Não lhe interessa, ao contrário do cinéfilo chic, saber a idade do vedeto, a sua toilette íntima, o seu pêso, as suas medidas [...] Quer é a arte por ela mesma.⁹⁴²

Como lembrava outro crítico, alguém alguma vez tinha se lembrado de fazer o «elogio do Primo Basílio cobrindo de adjetivos o Conselheiro Acácio?»⁹⁴³. E disparava a interrogação:

Onde é que já se viu uma revista literária levar os seus assinantes a pedir retratos autografados a Mne. Collete ou a Mr. François Mauriac? Quando é que para lançar uma actriz de teatro ou um romancista foi necessário contar-lhe os vestígios, os automóveis ou os divórcios?⁹⁴⁴

Um homem de letras, um pintor, um ator, que «para se lançar» recorresse a tais procedimentos, ver-se-ia «marcado pelo ferrete do cabotinismo», afastando dele para sempre parte substancial do público. Na literatura, no teatro, na pintura, contava apenas a totalidade da obra resultante do gênio do artista e passava longe do comportamento do cinéfilo do cinema, que só via na sua atriz predileta o «tipo mitológico», a ninfa de «quem se não discutem nem os gestos nem as palavras», nem os «sentimentos», nem as «acções». Às vezes, o cinéfilo atingia o sumo grau do disparate de apaixonar-se por uma atriz sem nunca tê-la visto em filme:

Embora se destacasse como uma das principais “estrelas” do cinema brasileiro da época, Carmen Santos devia sua popularidade à publicação de

⁹⁴⁰ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.95.

⁹⁴¹ Idem, p.94.

⁹⁴² Idem, p.91.

⁹⁴³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

⁹⁴⁴ Idem.

suas fotografias na imprensa, dado que nenhum dos seus filmes havia sido exibido até 1929.⁹⁴⁵

A convicção de o espectador poder e dever levar a efeito a extração de fragmentos do filme que lhe interessasse só acontecia a quem ressignificasse o desmonte da totalidade da mensagem fílmica a luz da *excepcionalidade*. Admirava-se uma atriz ou ator, contanto que a singularidade artística nunca fosse perdida de vista. Um dos dirigentes não tinha receio em manifestar «admiração por Greta Garbo»⁹⁴⁶, mas não perdia a chance de pontuar que se tratava de admiração liberta do «encantamento que obrigava os seus apaixonados a verem nela a Deusa dos seus sonhos», admiração que focava «suas faculdades de artista excepcionalmente dotada para a interpretação dramática». Ora, como vimos, a familiaridade de quem levava parcelas do cinema para casa foi desencorajada. Logo, a excepcionalidade, ainda que se fizesse em oposição ao endeusamento, não podia redundar em intimidade. Portanto, onde situá-la – a excepcionalidade – senão entre a recusa da familiarização e a do endeusamento dos elementos do cinema? Se o acréscimo de intimidade com cinema trazia risco de destronamento do estatuto artístico da sétima arte, efeito da aproximação do cinema à manipulação dos objetos cotidianos, o endeusamento, embora suspendesse o gesto da profanação, contribuía a sua maneira ao estremecimento de uma das bases fundamentais do campo cinematográfico, qual seja, o número de espectadores filiados ao cinema. Conhecemos bem o argumento: ao menos à primeira vista, o endeusamento tenderia a produzir o efeito contrário e a levar o espectador à adesão incondicional diante dos elementos vistos. No entanto, acontecia que o magnetismo à volta da interpretação de uma atriz só seria inteiramente positivo como *dispositivo de fidelização* do público ao cinema se a atriz *no* cinema fosse o mesmo que atriz *do* cinema. Por isso, o extremo cuidado de críticos e dirigentes perante o endeusamento de técnicas que não pertenciam em regime de exclusividade ao cinema, à semelhança das técnicas de atuação, cuja execução ocorria dentro e fora dos filmes. Da mesma maneira que diversos atores tinham saído do palco e entrado no écran, poderiam muito bem percorrer o caminho de volta, levando consigo seus cinéfilos: o *endeusamento* e a *profanação* dos elementos que acompanham o cinema punham em xeque a solidez do campo cinematográfico em construção, na medida em ambos retiravam poder do cinema sobre seus elementos constitutivos.

⁹⁴⁵ ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: argila, uma cena do Estado Novo, annablume, 1999, p.45.

⁹⁴⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

Isso explica o porquê críticos e dirigentes atravancavam tentativas dos espectadores feitas no sentido de fazer recair sobre certa atriz «todo o peso» do filme⁹⁴⁷, transformando-a no «próprio coração da obra» e pondo o filme na dependência deste ou daquele ator, e, assim, destruindo o «elo fundamental» de ligação entre espectador e cinema, ao tornar coxa a fidelização que fazia dele espectador *de* cinema. De modo que o espectador tinha que ter clareza de o ator, ao migrar para o cinema, tornar-se apenas «acessório»⁹⁴⁸, «indispensável talvez», certamente «importantíssimo», mas nunca autônomo em relação ao cinema. Para que a excepcionalidade do artista de cinema nunca se independentizasse do campo cinematográfico, não se consentia que artistas, ainda que extremamente habilidosos, fossem transformados em «monstros sagrado»⁹⁴⁹, sob pena de centrifugar a si e ao seu séquito de admiradores do campo cinematográfico. Daí a condenação geral do «estrelismo»⁹⁵⁰, pois o astro tinha a capacidade de eclipsar o planeta à volta do qual girava. O arrefecimento do endeusamento praticado pela visada dos cinéfilos generalizava-se e alcançava até mesmo a figura do diretor errante. Basta lembrar das constantes idas e vindas de Ingmar Bergman entre cinema teatro e televisão, a fim de compreender o motivo pelo qual tal contraindicação deveria passar a costume. Por isso, quando a consideração de autores que tinham pé dentro e pé fora do cinema assumia a frente das considerações cineclubistas, o apagamento dos contornos do monstro sagrado pelo reforço da excepcionalidade de técnicas exclusivamente cinematográficas fazia-se lei. Mesmo que Orson fosse radialista e ator:

não é Orson Welles-actor quem importa no seu Othello, é Orson Wells-autor, o homem que dirigiu o enquadramento da sequencia do enterro.

O interesse do espectador não deveria se alocar ao lado da expressividade de um ator exímio como Welles, mas no modo pelo qual o cinema – e somente o cinema – transmitia infinitas sutilezas e múltiplas tonalidades do rosto e da voz do ator, pois o interesse do espectador devia radicar necessariamente e tão somente no «enquadramento plástico dessa expressão»⁹⁵¹. Como não poderia deixar de ser, ainda que Bergman insistisse no seu «trabalho insano»⁹⁵², diário, marcado por obsessiva e permanente busca por elementos para a confecção de novos filmes e peças de teatro, o ponto auge da entrevista circulada por alguns cineclubes portugueses e brasileiros concentrava-se no fato de o diretor Sueco considerar-se mera «parte

⁹⁴⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 10 de dezembro de 1950.

⁹⁴⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

⁹⁴⁹ Idem.

⁹⁵⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.7.

⁹⁵¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

⁹⁵² Idem.

integrante do filme», mero «instrumento ridículamente minúsculo cujo defeito é necessitar de se alimentar e de beber». É nesse sentido que se pode compreender também a desconfiança em relação aos musicais e o seu indissociável «vedetismo»⁹⁵³, pois o que estava ali em causa, para a esmagadora maioria dos que acorriam a vê-los, não era «própriamente o cinema», mas «a popularidade da canção» ou, ainda, a popularidade «do intérprete». Voltamos à mesma linha de raciocínio que embalava o medo do endeusamento do ator, só que aplicada aos musicais. Se em todos os outros gêneros de filmes, o realizador era o «verdadeiro autor da obra cinematográfica»⁹⁵⁴, o mesmo não acontecia com o «filme musical». Com a mobilização da excepcionalidade, esperava-se o cumprimento da promessa de separação entre monstro e sagrado, restando este a título de propriedade exclusiva dos fazeres cinematográficos. Pois bem, a crer no que vai dito no boletim cineclubista, o afastamento entre monstro e sagrado a tal ponto ganhava corpo que um espectador de cinema, ao ver uma atriz de teatro, via que o «monstro» ainda estava lá⁹⁵⁵, mas o «sagrado não». De fato, somente o diretor que não se dispunha à circulação entre diferentes campos estéticos merecia algo de sacro emanado do campo cinematográfico, caso único no qual os espectadores, já desligados das estrelas que fulgaram nos elencos, estavam livres para escolher o filme pelo seu «director»⁹⁵⁶. A liquidação do estrelismo supunha o quase-endeusamento da figura desse diretor não destacável do campo cinematográfico. Eis o grave erro da produtora Vera Cruz e da Maristela, a saber, a continuação da aposta do sucesso do cinema baseado no modelo do *star system*, no exato momento em que até mesmo «Hollywood superava o estrelismo»⁹⁵⁷, isto é, a contratação de astros e estrelas em caráter permanente. Ora, descontado o diretor sedentário, a dessacralização dos elementos que compunham a obra fílmica já dera azo necessário à substituição da dispendiosíssima manutenção permanente de astros e estrelas feita pelo modo de produção hollywoodiano pela contratação de atores e atrizes excepcionais por filme realizado, uma vez que os atores e atrizes, mesmo que arremettessem em direção à novas paisagens estéticas, já não levariam espectadores em bloco a cavalgar por outras pastagens estéticas.

Tal como a excepcionalidade e a quase-sacralização, o endeusamento tinha a favor de si o fato de funcionar como excelente usina de produção de interioridade. Mas o paralelo

⁹⁵³ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 04 de julho de 1954.

⁹⁵⁴ Idem.

⁹⁵⁵ Idem.

⁹⁵⁶ Casa das Caldeiras. Boletim do Cine-Clube de Rio Maior, 28 de junho de 1955.

⁹⁵⁷ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 07 de julho de 1951.

ficava por aí. Pois o endeusamento não podia fazer parte da lista dos modos legítimos de endereçamento ao cinema supostos na reconfiguração do modo de ser do espectador. Na lógica implícita do combate ao cinéfilo, a produção de certa interioridade que nascia do contato com a obra fílmica não bastava, pois era mister que se tratasse de uma interioridade suficientemente enraizada ao campo cinematográfico. Assim, a luta contra o modo de ser do cinéfilo exigiu a consolidação da intransponibilidade do material fílmico em dois sentidos. Em primeiro lugar, o cinéfilo, via familiarização, não podia transportar elementos do cinema para a manipulação diária. Em segundo, o cinéfilo, via endeusamento, não poderia tornar transportável elementos do cinema para outras esferas artísticas. Em suma, os elementos cinematográficos não podiam *ser transportados* nem podiam *se transportar* do campo cinematográfico.

Como Rodolfo Nanni, muitos diretores brasileiros e portugueses nunca se envergonharam em colocar-se na geração cujo fascínio pelo cinema implicou coleções de «álbuns de recortes com fotografias de filmes e de artistas»⁹⁵⁸, ainda que se tratasse de forma primária de intimidade com cinema. Não é estranho que, não obstante progressiva entrada da experiência cinematográfica nas casas dos espectadores, o hábito de profanar as idealizações do cinema tenha se tornado mais e mais raro? Dizia: o modo de ser do cinéfilo foi combatido na medida em que punha em funcionamento a operacionalização do transporte de realidades fragmentárias do cinema para o uso pessoal. Com isso, não quis dizer que a força do cinema artístico consistia em levar passivamente o espectador para a realidade exibida no filme. Muito ao contrário. De maneira ativa, cabia ao espectador a tarefa de conduzir as mensagens fílmicas para a sua realidade, interiorizando de maneira canônica o que lá se apresentava. Para tanto, o cinema arte não exigia atitude passiva diante da tela luminosa, pedia postura ativa na recepção das obras, contanto que tal atividade não comprometesse a realeza do cinema artístico com fragmentações que se pautassem pelo engrandecimento de si. A imagem do espectador arrastado pela marcha das imagens em movimento provocava tanto temor em Roberto Nobre a ponto de o levar a imaginar que a total imersão do espectador nos enredos fílmicos faria com que a sétima arte viesse a ser considerada mera «arte exterior»:

E, além do luxo de ir ao cinema para de dar ares, amam de fato alguma coisa nos filmes, é apenas porque elês o transportam por duas horas ao convívio dos palaces, dos transatlânticos, dos cabarés, dum grande mundo luxuoso e fátuo onde nunca foram, nem irão [...] dá, por sua vez, ao cinema,

⁹⁵⁸ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Depoimento de Rodolfo Nanni para Zulmira, 01 de setembro de 1978, p.2.

uma reputação idiota de arte exterior, postiça, própria de espíritos inferiores.⁹⁵⁹

Pela recusa da identificação do quadro mental do espectador com o conteúdo do écran seríamos tentados a vislumbrar nos críticos portugueses e brasileiros um brechtianismo cinematográfico que consagraria o distanciamento do espectador na qualidade de mola propulsora da eclosão do espectador crítico. Nos tempos que corriam, o problema figurava diverso, pois a redução da marcha do espectador em direção à aderência ao filme fazia-se em nome da majoração da subordinação do espectador ao cinema. Dito de outro modo, o incômodo de Nobre não se agitava perante o fim partilhado pelos defensores do cinema arte (a subordinação do espectador a majestade do cinema), inquietava-se diante do meio apresentado como o melhor na obtenção do fim, desacreditando que a coincidência entre imagens subjetivas do espectador e imagens em movimento no écran bastariam para que efeitos do contato com cinema perdurassem para lá do fim da sessão. De certo, quieto e mudo; nunca passivo: o espectador idealizado como correlato indispensável à recepção do cinema arte poderia e deveria encaminhar-se no sentido da adoção de uma forma de reverência ativa diante do cinema. O curioso nisso tudo é que, apesar de silenciado e imobilizado, o espectador continuava a representar o risco de renivelar o cinema ao plano das «corridas de cavalos»⁹⁶⁰, ou, ao «futebol». Sendo este o ponto nevrálgico do debate, cabe a pergunta. Ao cabo da docilização da conduta do espectador durante as sessões de cinema, por que razão intelectuais e críticos de cinema teimavam em avizinhar cinema e eventos de baixíssima dignidade social? O elogio ao silêncio e à imobilidade só seria completo se outros signos da força do cinema na regulação da conduta acompanhassem o espectador após a sessão. E a passividade sucumbia o espectador em formas de submissão temporárias e precárias – somente «duas horas» –, restituindo, finda a sessão, algo de soberania aos espectadores, como se eles voltassem a levantar-se no plano cognitivo tal como antes perambulavam pelas sessões.

Sendo verdade que o «mais belo milagre do cinema» consistia em «poder dizer-nos tudo», por meio de «histórias que não duram mais do que hora e meia»⁹⁶¹, como poderiam críticos e dirigentes sossegar enquanto não forjassem instrumentos de complexificação do ato da recepção que fizessem com que «estados de alma»⁹⁶², para usar expressão cara ao Cine-Clube Pro Deo, provocados pelo contato com o cinema, não se esgotassem em acanhada uma hora e meia? Se ainda houvesse dúvida acerca da incontornabilidade do prolongamento dos

⁹⁵⁹ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.91.

⁹⁶⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

⁹⁶¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 10 de dezembro de 1950.

⁹⁶² Cinemateca Nacional. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1958.

efeitos do cinema sobre a conduta do espectador na tarefa de engrandecimento do cinema, Francisco Luiz de Almeida Salles recordava que a imprensa e o rádio, não obstante o poder de captura momentâneo da atenção dos seus destinatários, nunca levava ninguém a defesa do cabimento de uma «“arte do rádio”»⁹⁶³, nem da «“arte da imprensa”», sendo ambos nada além de «**técnicas**», cuja limitação temporal dos seus efeitos sobre suas respectivas audiências vinha provar a ausência da grandiosidade das reações inerentes ao contato com as experiências ditas artísticas. Não é preciso quebrar a cabeça para notar que a identificação total do espectador diante das imagens, suposta no mergulho das duas horas, dependia da presentificação do aquário fílmico, o que faria com que a durabilidade dos efeitos provocados pela recepção apoiada na imersão do espectador ficasse à mercê da reposição do filme visionado, cuja ausência voltaria a abrir brecha para o retorno da discrepância entre impacto do que se viu no aquário e o que se pensa quando já se encontra fora dele. Ora, o cinema, sobretudo por conta do sistema de aluguel de fitas, não contava com a materialidade da exibição para refazer os efeitos do cinema arte sobre o espectador, algo esboçado por Vinicius de Moraes:

Destino engraçado, o dos filmes. Não ficam na estante, como os livros; nem na parede, como os quadros; nem nos discos, como a música. Ficam na lembrança, apenas.⁹⁶⁴

Tudo isso dito, começa a ficar claro que muitas formas de distanciamento circularam pelo cinema e por outros domínios estéticos e que, nos momentos em que o cinema arte estava a ser pensando e proposto como dever ser cuja efetivação se fazia imprescindível, não se tomou distância do cinema para vê-lo de maneira crítica e para vê-lo de outra maneira, mas para nunca deixar de ver o que nele se viu. O passo para trás não era impulso na direção da criação de leituras pessoais, era estabelecimento do ponto ótimo para o registro do cinema na memória e para a conservação dos efeitos de uma experiência que não era como a dos livros, que permaneciam «na posse depois de o termos lidos»⁹⁶⁵. Assim como Nobre, os críticos de cinema não combateram o gesto de fragmentação do cinéfilo em nome da emergência do espectador que se deixaria passivamente engolir pelas ondulações das imagens em movimento, mas em prol de um espectador armado com o *dispositivo da reverência ativa*, armado de técnicas de endereçamento que facultariam o transporte da mensagem fílmica pelo espectador tendo em vista a valorização daquela. Variava-se o fundo: laico ou religioso. O

⁹⁶³ Cinemateca Brasileira. Cinema – técnica ou arte? Francisco Luiz de Almeida Salles, 1950, p.18.

⁹⁶⁴ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.30.

⁹⁶⁵ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010, p.13-14.

fundamental, também para o Cine-Clube Católico, residia na manutenção da postura reverencial frente à obra de arte:

Porque amar uma obra de arte é, de algum modo, amar a Deus através do Belo [...] E a adesão a obra, o amá-la pressupõe uma atitude de pureza interior, de humildade perante a beleza que é, em si, um valor moral.⁹⁶⁶

Por meio da noção de arte era preciso investir a imagem de atributos semidivinos, pois somente perspectivando o cinema pelo crivo da arte era que se conseguiria «ver verdadeiramente», «ver na verdade», «o que sem ela seria apenas entrevisto»⁹⁶⁷. Por isso, para além dos conteúdos dos filmes, os membros dos cineclubes aprendiam noções. Se porventura, devido ao excesso das exibições, os espectadores viessem a perder o conteúdo dos filmes na vala comum do esquecimento, reteriam alguns conceitos essenciais aptos a orientar a hierarquização dos valores e, consequentemente, o gosto. O programa do dia 06 de janeiro de 1957 do Cineclubes Católico de Lisboa fala por si:

Mas de todos, o maior, é Charlot [...]. Quando os homens que se dedicam às artes atingem assim esta altura, em valor, o outros homens chamam-lhe génios [...] Isto que vos dissemos, destina-se a dar-vos uma noção de comparação de valores, noção sobre que assentará, no futuro, o vosso espírito crítico e o vosso gosto.⁹⁶⁸

José Régio, para quem o cinema não podia ser confundido nem com divertimento nem com simples meio de evasão da realidade, para quem o principal objetivo dos estudiosos de cinema deveria ser precisamente a identificação dos elementos que conferem ao filme seu lugar no reino das artes, ao analisar o *Trevo de quatro folhas*, de Chianca de Garcia, ou, *a Revolução de Maio*, de Antonio Lopes Ribeiro, *Bocage*, ou, ainda *Maria Papoila*, de Leitão de Barros, não podia senão encerrar suas reflexões com a indicação do que lhe parecia ser a «questão fundamental» na apreensão de uma película: «é algum destes filmes o que propriamente se chama uma obra de arte?»⁹⁶⁹. Seguindo o que se tem dito, tal pergunta não apontava para conteúdos por descobrir imanentes ao filme, mas indicava gestos a serem performatizados pelos espectadores, pois o alvo central das políticas cineclubistas consistia em «revelar e impor o cinema como manifestação de arte»⁹⁷⁰. Muito mais que uma ética corporal (silêncio, imobilidade), o movimento cineclubista fixou uma ética cognitiva, isto é, uma relação do espectador com o próprio pensamento que deveria ser respeitada a fim de o

⁹⁶⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1955.

⁹⁶⁷ Idem.

⁹⁶⁸ Idem.

⁹⁶⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

⁹⁷⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1956.

cinema granjear o epíteto de arte. Enquanto instituição, com seus protocolos e rotinas de aprendizado, os cineclubes fariam sua parte eliminando das exhibições de filmes práticas tão mundanas quantos estas que aconteciam amiudadas vezes nos intervalos entre exhibições⁹⁷¹:

“Concurso do Vestido de Chita,,
No intervalo do cinema: Desfile das gentis concorrentes ao
“CONCURSO DO VESTIDO DE CHITA,,
organização do “Jornal de Notícias”, patrocinado pela “A. V. dos Bombeiros Voluntários”, jornais “Política Nova, e “Jornal da Beira”, para a escolha da concorrente que irá representar a cidade de Viseu no “Palácio de Cristal”, no
Grande Concurso do Vestido de Chita
O Juri é constituído por 3 Senhoras
da sociedade Viseense

Mas cabia ao espectador contribuir com sua quota de embasbacamento para o engrandecimento do cinema. Críticos e dirigentes tinham muito claro para si que, muito embora se aceitasse a ideia da superioridade de alguns filmes, uma vez submetidos à canibalização do espectador, cuja goela tinham o poder de extrair do filme o pormenor que lhe aprazia (uma perna, como vimos), arruinar-se-ia a idealização da obra de arte. Mesmo sem ter consciência de fazê-lo, tais espectadores mimetizavam a conduta dos que não viam no cinema senão fonte de interesse pessoal. Sob o pretexto de elevação da acessibilidade resultante da adoção de legendas, os distribuidores e exibidores de filmes arrogavam-se precisamente o direito de mutilação dos filmes, «eliminando sequencias e planos com um à-vontade» que chocaria «quem ainda possui um mínimo de respeito pela obra alheia». É aqui que passava a ser equivalente o desrespeito mostrado pelo *distribuidor*, *censor* e *cinéfilo* pelo cinema. Em qualquer dos casos, não se podia validar:

a obra *modificada, alterada* pela nova montagem de qualquer anónimo isento de responsabilidade artística, segundo um critério totalmente subjetivo e arbitário.

Não se tratava da defesa deste ou daquele filme, do realizador «X ou Y», mas da adoção de uma «atitude geral», que funcionasse como uma espécie de lei de autoria cognitiva que se caracterizava pelo respeito à obra alheia, isto é, pelo «tratamento igual para todos», fosse qual fosse seu autor, e ainda que se tratasse «dum filme medíocre». Como contrapartida pelo respeito dedicado à «obra de arte assinada por outrém», o espectador ganhava o direito não só de assistir ao filme sem cortes, nem apenas o de «criticar alguém», mas também, e

⁹⁷¹ Arquivo distrital de Viseu.

sobretudo, o de «pedir responsabilidades artísticas dum trabalho», o que se inviabilizaria se a figura do «anônimo cortador» se tornasse corrente e substituísse o «único responsável efectivo pela obra fílmica, o seu realizador»:

O fenómeno cinematográfico só existirá quando se reintegrar o fenómeno fílmico no conjunto geral da obra de cinema, na sua suprema unidade estrutural.⁹⁷²

A eliminação de princípios de dispersão não significou, em absoluto, a abolição da participação ativa do espectador na recepção e elaboração da mensagem cinematográfica. Inversamente, livre das amarras do modo de ser cinéfilo, o cinema arte podia, então, levantar voo, insuflado pelo sopro do entusiasmo dos espectadores armados de formas de reverência ativa.

DENÚNCIA DA PASSIVIDADE E A FORMAÇÃO DO ESPÍRITO CRÍTICO

A crise financeira dos cineclubes nunca parou de voltar à cabeça dos dirigentes cineclubistas. Fosse qual fosse o tamanho do rombo do cofre dos cineclubes, o aspecto orçamentário despontava como explicação da lógica de arregimentação ali em vigor:

Mais do que nunca, o Clube não pode encarar, com indiferença, uma baixa das suas receitas. E essa baixa não se dará se cada associado, ou grupo de associados, trouxer um amigo ou um parente para as fileiras do Cine-Clube, garantindo, desse modo, o preenchimento das vagas.⁹⁷³

Em 1956, o Cine-Clube Imagem apontava refluxos dos membros como problema central da falta de continuidade das sessões, concluídos três anos de atividade. E punha às claras o cerne do imbróglio: se sócios não apareciam era porque não havia sessões e não havia sessões porque, «não havendo sócios», desapareciam «os meios matérias de as realizar»⁹⁷⁴, obrigando os cineclubes a viver em um sistema pautado pelo «auto-mecenato» dos seus fundadores e a depender da «abnegada» e «bela loucura» dos pioneiros. Mas, a escassez de dinheiro não estava na base da empreitada de inclusão de novos membros, pois era apenas um dos reflexos das diferentes *formas de desinteresse* presentes nas rotinas cineclubistas. Prova disso era o fato de as reclamações relativas à falta de participação dos membros terem sido infinitamente mais importante na avaliação dos dirigentes que a falta de novos membros. Até

⁹⁷² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

⁹⁷³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

⁹⁷⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-clubes Imagem, 1955.

porque o crescimento exponencial de sócios saltava a vista. Dos 83 sócios em 1947, o Cine-Clube do Porto já contava com 2700 sócios em dezembro de 1953⁹⁷⁵. Se o fator orçamentário tivesse primeiro plano, nada de problemático haveria em relação à morosidade da conduta de certos membros, contando que estivessem em dia com o pagamento das quotas. Para contrabalançar o quase automatismo da evidência economicista, é questão de verificar os dizeres do Cine-Clube Católico. Com a palavra:

Evidentemente, a sua missão não é apenas angariar sócios, mas antes realizar um trabalho que terá de ser mais em profundidade do que em extensão.⁹⁷⁶

Contando com aproximadamente 250 membros, o Cine-Clube Pro Deo não se revirava de preocupação devido à falta de espectadores cineclubistas. Ali, a necessidade da participação devia-se à abertura «cada vez maior» de diferentes «campos de atividade»⁹⁷⁷, ampliação dos braços cineclubistas inexequível sem engajamento dos membros no incremento das jornadas de trabalho dedicadas aos cineclubes. Sequer o problema maior do desinteresse se ligava ao comparecimento dos membros às sessões. O membro limitado ao visionamento das exibições entraria no pacote do público circunstancial. Talvez fosse o pior dos torpores. E isso porque o espectador-turista, que só ia sazonalmente às exibições pelo fato de o cineclubista lhe «facultar cinema bom a troco de pouco escudos»⁹⁷⁸, obstaculizava a implementação de um modo de ensino «completo e profundo»⁹⁷⁹. Seja como for, uma coisa despontava clara: o espectador *passivo* foi denunciado pelas próprias autoridades dos cineclubes como grande mal institucional a ser evitado, sobretudo porque tratava-se de certo modo parasitária e «saprofitista» de habitar a instituição e de uma forma de pertencimento insosso caracterizada pelo fato de sobreviver molemente à custa do trabalho de minorias e de agir à imagem da sanguessuga que extrai do organismo vivo o mel cujo processo de produção não ajudou a fazer funcionar. O viés economicista não podia errar mais o alvo. E não é sarcasmo. O alarme dos dirigentes cineclubista soava mais alto a cada vez que os cineclubistas furtavam benefícios sem contrapartida laboral, e não quando deixavam de pôr dinheiro no cofre cineclubista:

⁹⁷⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 22 de novembro de 1953.

⁹⁷⁶ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

⁹⁷⁷ Cinemateca do MAM, Cine-Clube Pro Deo, 1954.

⁹⁷⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube de Leiria, 25 de março de 1959.

⁹⁷⁹ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem 1957.

Como todo o organismo que vive orientado pela dedicação de alguns e se apóia materialmente numa massa associativa inerte, não teremos tido uma actividade tão completa como seria para desejar.⁹⁸⁰

A inércia de que falava o Cine-Clube Católico não visava, pois, distinguir entre *sócios* e *não sócios*, mas entre *sócios* e *cineclubistas*. É claro que algumas atividades tinham mais peso que outras no que tocava à reconfiguração do modo de ser do espectador cineclubista. Se os membros ganhavam pontos ao engajarem-se em tarefas de cunho burocrático, nada se comparava à demonstração das habilidades na confecção de críticas sobre cinema. A queixa mais recorrente dos dirigentes dos cineclubes dizia justamente respeito à baixa colaboração dos sócios na feitura das críticas aos filmes. Uma das mensagens com as quais os cineclubes terminavam seus boletins a serem distribuídos entre os sócios era precisamente a que se segue:

Prezado Consócio: Não quer exprimir a sua opinião sobre o filme que vai (acaba de ver)? Escreva meia dúzia de linhas – ou as linhas que entender – e remeta-as para o Cine-Clube. Colabore no programa do seu Cine-Clube.⁹⁸¹

A demanda pela maximização da participação que levaria ao fortalecimento das dinâmicas cineclubistas não iscaria membros se não fosse acompanhada pelo elenco dos benefícios que se voltariam na direção deles, pois obviamente uma convocação alicerçada unicamente na manutenção da instituição primária pelo inócuo. Desse modo, ao engrandecimento do movimento cineclubista vinha somar-se a promessa da conquista da liberdade do espectador frente ao avassalador poder de sedução estético do cinema, vira e mexe plasmado no *dispositivo da evasão*. A força da participação não se reafirmaria se o espectador não embarcasse na ideia de ser «presa fácil de produções padronizadas de evasão» e de a declaração de «guerra à passividade» equivaler ao seu Grito do Ipiranga⁹⁸². Aos olhos do Cine-Clube do Porto, não semear a pulga atrás dos olhos do espectador em relação aos malefícios do cinema significava abandono deles à «consagração»⁹⁸³, mesmo que inconsciente, de «virtualidades negativas» digeridas de uma maneira insidiosa e quase imperceptível de «perigos tóxicos» e «desmoralizantes», o que não deixava aos dirigentes outra saída que não o empenho em «infatigável desmontagem dessa máquina diabòlicamente sedutora», especialmente quando se tratava de filmes de *gangsters*, gênero narrativo que

⁹⁸⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

⁹⁸¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

⁹⁸² Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, curso de introdução à cultura cinematográfica, 1962.

⁹⁸³ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 01 de março de 1953.

instilavam e aculturava um modo de vida «contra-natura» nos espectadores a partir da utilização de «metralhadora», «punhal», «veneno», e tantos «adereços sedutores», levando ao «desrespeito e ao repúdio das coisas mais sãs e mais puras da vida», à derrocada do «amor ao nosso semelhante», ao fim da «delicadeza», do «respeito pela pessoa humana», da «ternura pela mulher» e do «gosto por uma carreira bem definida e pelo trabalho», em suma, ao desaparecimento dos «deveres sociais mais elementares», cujo único contraponto redentor radicava no aprendizado da «clara e perfeitamente bem definida separação entre o *bem* e o *mal*», primeiro passo em direção à aquisição de «princípios intransigentes»⁹⁸⁴. O despreparo em relação aos poderes das narrativas cinematográficas não deixava apenas espectadores desarmados diante dos desnor-teios do cooptação dos encantos estéticos do cinema. Escaldado pela longa exposição ao cinema, a insensibilização dos espectadores dispunha-os à pregnância dos viscos políticos, sobretudo ao canto da sereia comunista. E o risco de interiorização de certos ideários políticos, a fim de ser combatido com eficácia, não dispensava o recurso à participação. Para alguns cineclubes, o primeiro gesto em relação ao cinema a ser assimilado pelos membros por via da participação tinha a ver com a decantação da estética das impurezas políticas discretamente diluídas no amálgama de imagens em movimento, aprendizado que se impunha com tanto mais urgência quanto mais dirigentes constata-vam que membros não possuíam ferramentas necessárias à retenção das partículas da propaganda marxista, pródiga em meios de inculcação de suas ideologias venenosas. Quem assim formulava o problema era o Diário da manhã, ao atribuir papel absolutamente indispensável à conscientização cinematográfica levada a cabo pelos dirigentes cineclubistas:

Felizmente que, ao lado desses focos de obediência vermelha, há entre nós clubes de claras intenções e saudáveis propósitos de Arte e de Cultura [...] É preciso separar o trigo do joio...⁹⁸⁵

Em 1948, o mesmo Cine-Clube do Porto deixava de ser abrigo contra a maré vermelha e passava a ser apontado pelo SNI como olho da furação, isto é, nascente de onde jorrava o rio vermelho que vinha inundado e devastando a harmonia da sociedade portuguesa:

Infelizmente, a sua acção, por ser ele, como se disse, o mais importante e eficiente do nosso país, é das mais perniciosas por virtude do nítido sentido comunizante que, desde sempre, tem informado a sua acção.⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 22 de novembro de 1953.

⁹⁸⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

⁹⁸⁶ Idem.

A fim de as tramoias do cinema baterem no teto e se vissem bloqueadas nos seu avanços nefastos à subjetividade dos espectadores, era hora de encaminhar o *dispositivo da partilha* entre bons e maus filmes ao repertório dos espectadores, também norte pedagógico para o qual se direcionava as políticas estético-pedagógicas do Cine-Clube de Coimbra, que via na separação entre filmes sinal evidente do progresso de um «cineclubismo integral»⁹⁸⁷, para não dizer o fulcro mesmo da formação dos espectadores dos cineclubes:

Elaboração do respectivo programa crítico” [...] porque, dado o papel essencialmente formativo do cine-clubes, deve o Programa estabelecer certa uniformidade de constatação crítica, evidenciar de forma inequívoca o rele e o bom e nunca, de forma nenhuma, tentar [...] vender gato por lebre. Se assim for [...] terá proporcionado algo de positivo: a discriminação, por parte do sócio menos avisado das fraquezas inerentes ao filmes que foi forçado a ver.⁹⁸⁸

Fosse para blindar espectadores contra o cinema vermelho, fosse para chamá-los à ordem dos verdadeiros valores partilhados e consagrados pelos países, esquerda e direita encontraram na produção e disseminação do dispositivo da partilha o antídoto à natural resignação da receptividade, listas classificatórias nas quais os valores estéticos ainda não estavam apartados dos valores políticos:

Há 15 anos ininterruptos que se procede à publicação de fichas de todos os filmes estreados em Lisboa, fichas estas que contém uma análise resumida focando vários aspectos. Estas fichas publicadas no Boletim Cinematográfico que os nossos sócios efectivos recebem gratuitamente, permitem aos seus assinantes a elaboração de completos ficheiros que os mantém informados sobre o valor moral e estéticos dos filmes apresentados.⁹⁸⁹

A divulgação das listas não se restringia ao círculo dos espectadores cineclubistas, mirava a todos agentes sociais incumbidos da árdua missão de programar as programações de exibição de cinema nas escolas, nos sindicatos, no conjunto das esferas sociais nas quais o cinema comparecesse, pois os verdadeiros «educadores» não eram os que possuíam «diploma legal para ensinar», mas também «pais», «adultos responsáveis por menores», «sacerdotes» e «dirigentes de juventude»⁹⁹⁰:

Está em distribuição uma lista dos filmes com interesse cultural estreados em 1965. Esta lista, elaborada por competentes críticos cinematográficos, é

⁹⁸⁷ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim do Cine-Clube de Coimbra, 1958.

⁹⁸⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1958.

⁹⁸⁹ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1965.

⁹⁹⁰ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.94.

da maior utilidade para os que se interessam por cinema e, principalmente, para os que têm a seu cargo qualquer espécie de programação.⁹⁹¹

Em última instância, para os dirigentes do Cine-Clube Católico, todos cidadãos deveriam passar a funcionar na lógica de micro divulgadores de listas hierarquizadoras entre bons e maus filmes, introduzindo-as nas relações entre professores e alunos, namorados, pais e filhos, entre círculos de amizade em geral, pois era sabido que indivíduos tinham hábito de indicar filmes aos que se lhe abeiravam. De ouvido em ouvido e correndo por fora dos muros dos cineclubes, a vocalização das listas orientaria o olhar da população em geral:

“Cinema com critério” é o nosso lema. Consulte a lista de filmes exibidos por este cineclubes e não deixará de o aconselhar aos amigos e familiares.⁹⁹²

O caráter informal da circulação de listas teria a vantagem de baixar imensamente o grau de resistência à internalização de sistema de percepção do fenómeno cinematográfico, pois os cidadãos não associariam a assimilação das orientações de relacionamento com o cinema à cultura cineclubista, de modo que quanto mais autonomizadas relativamente à fonte formal de onde elas partiam, quanto mais a estimulação recíproca escondesse o caráter normativo dos comandos cineclubistas, mais os cidadãos poderiam ativar, por sua conta, as expectativas institucionais em nível nacional:

Para desenvolvermos um trabalho de projecção nacional precisamos da colaboração de todos. Tal trabalho é possível, pois é indiscutível que dispomos dos meios para transmitir a mais de mil sócios uma cultura cinematográfica que os integre no pensamento da Igreja, permitindo que cada um por si venha a constituir um novo centro de divulgação dos princípios que defendemos.⁹⁹³

Estamos ganhando a pista – espero – da força contagiante esperada da mobilização difusa do dispositivo da participação. Em todo caso, não custa insistir mais um pouco na mesma toada. Em 1961, o Cine-Clube Pio XII, de Porto Alegre, escusava-se a pedir aos cineclubistas que comesçassem «HOJE a criar ao redor de si a consciência nacional dos problemas nacionais do cinema»⁹⁹⁴. O silencioso pé na porta das subjetividades dos espectadores indiferentes ao cineclubismo estava implícito na interrogação do Cine-Clube Pro Deo. Sem rodeios: «Tem V.S um círculo de influxo?»⁹⁹⁵, ou, «Sofre ou exerce influxo sobre os outros?». Raciocinando em termos de ampliação da assimilação do dispositivo da partilha,

⁹⁹¹ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1965.

⁹⁹² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

⁹⁹³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

⁹⁹⁴ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pio XII, 1961.

⁹⁹⁵ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

o problema da participação era, pois, inseparável da «missão» de não se «restringir apenas à formação de seus associados», pondo em linha de frente à «orientação do grande público»⁹⁹⁶, fosse pelo boca a boca, fosse pela afixação de «folhinhas», fichas filmográficas coladas à porta do cinema, com as quais o Cine-Clube Pro-Deo contava para fornecimento ao público em geral de «subsídios para reflexão». Era também o que ajuntava Roberto Nobre à guisa de esclarecimento:

São os cine-clubes, implicitamente, promotores de cultura. O mau gosto é contagioso, mas o bom gosto também o é. E isso não apenas nos limites, já de si importantes, de aprender a conhecer onde está a arte no cinema e onde a poeirada vistosa, mas sofismadora e até degradantes Roberto Nobre.⁹⁹⁷

A ambição do dispositivo da participação era alta. Para variar, tratava-se do enfileiramento dos espectadores em geral contra a publicidade dos filmes comerciais. Se Maomé não ia a montanha, a montanha ia a Maomé:

2.º Escolher os filmes independentemente da publicidade (diremos mais: escolher contra a publicidade) e não apenas porque é um filme policial, um filme do Oeste, um drama ou um melodrama.⁹⁹⁸

O boca a boca indicativo dos melhores e dos piores filmes tinha limites cuja transposição dependia do recrutamento de novos sócios. Os dirigentes davam a entender que o brilho do *espectador-letreiro* não tardaria a se apagar, dado que a memória individual tinha fôlego curto:

Pouco tempo depois, não nos lembramos mais do que vimos, o seu próprio nome é esquecido, e o nome ou os nomes dos seus autores, se foram percebidos, por mero acaso, na ocasião, desaparecem da nossa memória.⁹⁹⁹

O dispositivo da participação não poupava a regulação da conduta dos dirigentes, aos quais tampouco se permitia o reconfortante engaiolamento entre as obrigações da feitura de críticas de cinema. Por ocasião da visita à cidade de Porto Alegre, Gerado Moraes, um dos dirigentes do Cine-Clube Pro Deo, comprometia-se a ligar demasiada importância ao projeto de fundação de um clube de cinema na cidade¹⁰⁰⁰. Nenhuma autoridade que pretendia assumir o governo do outro o fazia sem impor a si certa forma de governo de si. Era por certo o caso

⁹⁹⁶ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.14.

⁹⁹⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube de Aveiro, 11 de março de 1955.

⁹⁹⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube de Rio Maior, 28 de junho de 1955.

⁹⁹⁹ Cinemateca Brasileira. Cinema – técnica ou arte? Francisco Luiz de Almeida Salles, 1950, p.18.

¹⁰⁰⁰ Cinemateca Brasileira. **Jornal do Dia**, Porto Alegre, 12 setembro de 1959.

das dirigentes. Em vista do incremento da paixão, dirigentes não se cansavam de refletir sobre mudanças necessárias para tanto, especialmente no que diz respeito às trocas orais entre dirigentes e membros. No caso dos cineclubes, a modalização do discurso do mediador não implicava recurso à transparência da linguagem cotidiana, não se tratava de ajustar o conteúdo do discurso à realidade daqueles a quem a palavra era dirigida, mas de estabelecer formas de comunicação entre mediadores e espectadores que fosse passível de ser apresentada «em jeito de conversa», título conferido à inúmeros programas que serviam de suporte a essa forma de comunicação feita sob o signo da tertúlia, como se a fala que antecedia ou sucedia a exibição dos filmes não fosse senão simples troca fraterna de impressões sobre filmes vistos:

É possível que em parte influenciado pelo meio seja por alguns tomado como lugar de elite e snobismo, pelo que, cabe um de nós não contribuir para tal e com um pouco de esforço pessoal tomar um conhecimento verdadeiro da 7 arte.¹⁰⁰¹

O Cine-Clube Pro Deo chegou a propor reuniões entre diretores e sócios «à mesa» em 1961¹⁰⁰², quer dizer, reuniões que ocorreriam fora dos muros cineclubistas, pois o «aperfeiçoamento da coordenação de todos», dirigentes e membros, dar-se-ia com a condição de que fosse vez ou outra instituído «uma simples conversa», um à vontade a-protocolar, «sem ordem do dia», «sem ata». Um ano antes, o Cine-Clube de Florianópolis dava a fórmula do convívio informalizado mas não menos disciplinador:

Estes cineforum são feitos de maneira informal, embora disciplinados por um orientador que, depois de uma breve exposição onde ressalta os aspectos a serem abordados, estimula os debates, evitando no entanto a discussão pessoal e a divagação natural que os mesmos ensejam.¹⁰⁰³

Se «muitos sócios do clube não lêem os programas»¹⁰⁰⁴, isso talvez fosse consequência do progressivo afastamento das palestras que haviam ocorrido no «primeiro ano do Clube», pois tais palestras eram simultaneamente «curtas» e «incisivas», tocando apenas pontos fundamentais, «sem as preocupações conselheiras» que transformavam a eficácia da simplicidade em algo «intragável de que todos se desinteressam». De alguma maneira e apesar das «raízes» já encravadas na alma portuguesa que nada conseguiria dissipar, era preciso não cair no «academismo cineasta» e reconhecer publicamente a legitimidade da

¹⁰⁰¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

¹⁰⁰² Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1961.

¹⁰⁰³ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube de Florianópolis 1960.

¹⁰⁰⁴ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

«acusação de academismo» que alguns associados encetavam¹⁰⁰⁵. Os dirigentes cineclubistas sabiam muito bem que a academia não se definia pelos muros da instituição, bastando «alguns especialistas da investigação e da arte» associassem-se para que já existisse «potencialmente uma academia»¹⁰⁰⁶. O Cine-Clube de Leiria falava do perigo dos «requintes de sacerdócio»¹⁰⁰⁷, o Cine-Clube Imagem do «snobismo» e da «carolice» de certos mediadores¹⁰⁰⁸, e todos se afinavam à volta da máxima que entoava que um cineclubista não era «universidade de cinema», mas «escola de espectadores»¹⁰⁰⁹. Afinal de contas, a oposição do crítico contra certo cinema, aliada ao pedantismo do vocabulário acadêmico, mais não faria que repetir o refrão da época: «o cinema propõe, a crítica se opõe e o público dispõe, sem dar ouvido ao crítico»¹⁰¹⁰. Tomar o caminho da simplificação, já que a submissão do fluxo das imagens à vigilância discursiva dos mediadores – fluxo que seria submetido à reformulação dos mediadores – não podia ser indigesta, mas utilizável pelos espectadores:

Uma palavra para os programas: procuraremos simplificá-los, e torná-los menos extensos do que já o foram. Assim, pareceu-nos ser de momento mais importante a publicação de pequenas fichas muito objetivas e de fácil leitura.¹⁰¹¹

Uma coisa era certa: a tomada do cine-clubista como mera ocasião para assistir ao cinema, mesmo que acompanhado de «bons programas impressos» e «esclarecedoras palestras», limitava o «campo da ação cineclubista»¹⁰¹². O papel de esclarecimento poderia ser muito bem realizado pelas revistas. Arrematando: a singularidade das dinâmicas cineclubistas dependia da sua capacidade de «colocar em prática» as teorias, estas sim achadas em todo lado. E, nessa medida, afastar-se-iam dos «inactuais e passivos» meios impressos¹⁰¹³, cujo poder escasseava-se no despertar de uma «simpatia passiva» pelo cinema¹⁰¹⁴, quando o fundamental para os dirigentes radicava na contínua transformação dos cineclubes em algo «maior e melhor». Grudadas à ponta da língua dos dirigentes dos cineclubes, os diferentes dispositivos de participação diziam a que vinham. Ao contrário do que gostaríamos de supor, os debates não tinham o objetivo de promover a acolher as

¹⁰⁰⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 15 de abril de 1951.

¹⁰⁰⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹⁰⁰⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube de Leiria, 25 de março de 1959.

¹⁰⁰⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 1959.

¹⁰⁰⁹ Idem.

¹⁰¹⁰ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.109.

¹⁰¹¹ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1959.

¹⁰¹² Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

¹⁰¹³ Idem.

¹⁰¹⁴ Idem.

diferenças de opinião, quanto mais não seja porque a chocalhice das vozes dos membros era pensada como eficaz meio de assimilação das leituras sobre cinema dos dirigentes e críticos. Em suma, nenhuma outra instância de regulação do cinema podia ombrear com um «método de participação ativa» tão poderoso quanto o da «**discussão**»¹⁰¹⁵.

As discussões não se prestavam apenas a extração dos pensamento dos cineclubistas, condição sem a qual o tom das conversações dos cineclubistas a respeito do cinema não se reajustaria ao diapasão dos mediadores. Não se tratava apenas de tornar visível o pensamento daqueles para melhor guiá-los, mas também de fazer ver a conduta destes. Nessa linha argumentativa, o Cine-Clube Pro Deo insistia quanto aos refreamento do ânimo dos cineclubistas provocado pela ausência de observação da exemplaridade da conduta dos dirigentes, possibilitada pela participação dos membros em diferentes atividades. Sem a força do exemplo, nada feito, as críticas e conselhos permaneceriam na condição de letra morta:

O menor não aprende critérios positivos, pela visão de condutas errôneas, mesmo com crítica posterior; mas pela visão de atitudes certas¹⁰¹⁶.

E, assim sendo, firmava-se a certeza de o dispositivo da participação, em suas diferentes vertentes, ser o vento definidor dos rumos dos cineclubes. Consequentemente, onde uma sessão ou palestra ia mal das pernas, dirigentes remetiam-se à fonte do mal, a saber, à ausência de participação. Concluída a maratona de cursos e palestras realizadas em 1959, o Cine-Clube Pro Deo nuançava o sucesso da empreitada, lamentando a «falta de exercícios práticos»¹⁰¹⁷. Se esse era mesmo o pé em que andavam as coisas, vê-se como a presença ou a ausência dos membros estava longe de ser critério exclusivo para ajuizamento da qualidade do pertencimento aos cineclubes. O problema não era pegar ou largar o que os mediadores disponibilizavam à volta dos espectadores, e sim a intensidade do *approach*. Eis o motivo pelo qual se punha aos dirigentes uma questão de ordem prática que ficava por resolver, já que o dispositivo da participação nada dizia acerca da qualidade dela, simplesmente garantia a presença dos membros nas sessões e debates. Do mesmo modo como não era suficiente o comparecimento do membro do cineclube para o recebimento de uma avaliação positiva por parte dos dirigentes, tampouco o vínculo descafeinado às atividades não dava conta da mudança da posição de sócio para a de cineclubista. Os que pretendiam tomar para si certas

¹⁰¹⁵ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

¹⁰¹⁶ Idem.

¹⁰¹⁷ Idem.

ocupações, como quando o lugar de «cobrador esteve vago»¹⁰¹⁸, somente porque estavam «desocupados», não podiam, «como é lógico», «ser admitidos». Entrava-se sócio, saía-se cineclubista, com a condição de deixar pelas paredes cineclubistas as marcas do entusiasmo. Numa palavra, o que era preciso fazer para o incremento do fervor nos momentos de participação dos associados? Ou, o que vem a dar no mesmo, o que era preciso fazer para vencer a «mentalidade» quietista assumida por boa parte dos membros dos cineclubes? Muito embora as políticas do Cine-Clube de Coimbra ainda cheirassem a tinta em 1958, já existiam medidas criadas para o combate da falta de participação:

“PARA A VITALIZAÇÃO DO NOSSO CINE-CLUBE” é focado, com a insistência que merece, o já longo divórcio existente entre a massa associativa e a Direcção. O facto é já antigo, mas a despeito de algumas tentativas, nunca foi completamente e continuamente resolvido. Daí a criação de um Complemento mensal que, estamos certos, preencherá uma lacuna importante. Está assim aberto o diálogo, têm os sócios possibilidade de colaborar com a Direcção nos problemas que fundamentalmente lhes pertencem. Para tal, é necessário que haja colaboração de todos os que, para além de críticas fáceis e pseudo-brilhantes possa numa forma efectiva construir ou ajudar a construir uma associação que lhes é inteiramente dedicada e à qual, de maneira alguma, poderão vir a sentir-se estranhos.¹⁰¹⁹

As autoridades cineclubistas temiam acima de tudo que fossem temidas pelos membros. Era o velho impasse do tirano. Se é verdade que o temor dobra joelhos, não é menos verdadeiro que ele é – ontem como hoje – impotente para subjugar corações. Com efeito, o mesmo achavam os dirigentes. Por isso, os laços que uniam a massa associativa aos seus dirigentes precisaram ser repensados antes de qualquer outra medida, caso contrário seria enfiar os pés pelas mãos. A direcção não podia se constituir como «feudo», não podia continuar a vigorar ali partilha simples entre dirigentes e dirigidos. Se a abertura para a «entrada de novos elementos para a comissão» organizadora fizera com que o número de joelhos dobrados saltasse de 400 para 1.400¹⁰²⁰, o que novos *dispositivos de intimidade* não fariam aos corações dos espectadores cineclubistas? Por isso, o afã dos dirigentes pelo crescimento da participação entusiasta não se contentava com a existência de eleições anuais para o cargo de dirigente. Era provável que a adoção pura e simples do regime de rotatividade formal de poder, embora instituísse, ao menos em tese, convivência paritária, cujo efeito maior consistia na eliminação do fantasma da subordinação dos membros a regras

¹⁰¹⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹⁰¹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1958.

¹⁰²⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

inamovíveis sustentadas por hierarquias duras, nunca incidia sobre afazeres diuturnos dos cineclubes. Portanto, urgia pôr em marcha novos modos de sintonização que funcionassem em «duplo sentido», um modelo de reciprocidade entre dirigentes e membros que seria de tal ordem que habilitaria a coexistência de uma «orientação doutrinária» e de uma participação cada vez maior:

Para este papel activo que o CCC tem de desempenhar no nosso estagnado meio universitário, um grupo de dirigentes capaz de definir uma orientação doutrinária e estética, e de a manter sobretudo através dos textos e programas, é condição claramente indispensável.¹⁰²¹

Era imprescindível que, ao frenesi esperado da mobilização do dispositivo da participação, os cineclubes anexassem sistemas mais complexos de discursos e de práticas que dessem aos cineclubes o poder de *equacionar endoutrinação e participação* e que reunissem «sugestão» e «liberdade», «doutrinação implícita» e «a-vontade»¹⁰²², termos que não podiam viver em posição de alternativa em uma orientação pedagógica que considerava o gesto de «informar» inapartável do gesto de «orientar»¹⁰²³. Com o passar dos anos, dirigentes foram notando que a obediência a certas «doutrinas» que se desejavam ministrar sofria tanto mais resistência por parte dos membros quanto mais os dirigentes guiavam suas atividades à luz do par comando/obediência. Desde remotos anos, fora registrado que a «obediência far-se-á tantos mais quanto maior for a *colaboração, espontânea, consciente, pessoal* de cada associado»¹⁰²⁴. A própria aquisição de sedes entrava na conta dos componentes mobilizados para a intensificação do bole-bole do dispositivo da participação, pois a aquisição de um espaço cineclubista calhava ao estreitamento dos laços entre dirigentes e cineclubistas. Portanto, nessas instituições de formação de elites culturais, os espectadores foram sendo ensinados a pensar a si como agentes livres e participativos que não se sujeitariam às coreografias das prescrições pedagógicas ditadas de cima para baixo, e somente acatariam as coordenadas de conduta disponibilizadas pelos mediadores cuja matriz supusesse sua participação e sua vontade. Numa palavra, os espectadores foram ensinados a *não se deixavam mais governar* sem sua iniciativa individual. Daí, a brutal importância dos debates. Além de ser uma entre outras modalidades de participação, a conversação funcionava como *mecanismo de objetivação* do estado de ânimo dos cineclubistas. Por detrás da candura dos debates, escondia-se, pois, a pretensão de conhecer os espectadores-de-cinema. Quanto mais

¹⁰²¹ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

¹⁰²² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

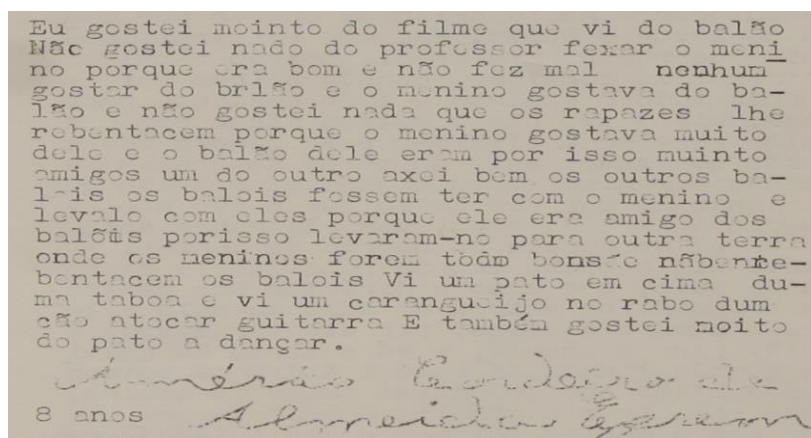
¹⁰²³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹⁰²⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

os dirigentes falavam de participação, mais vinculavam a necessidade de acessar a interioridade dos cineclubistas. Ora, dispensado o recurso ao comando direto, os dirigentes cineclubistas tinham de dar voltas e mais voltas a fim de pôr-se a escuta dos conchavos secretos da vontade individual. Só assim dar-se-ia passos em direção aos processos de ajustamento entre querer individual e diretrizes cineclubistas. Afinal, se as intervenções diretas não surtiriam efeito em um público convencido de obedecer ser menos importante que participar de maneira entusiasta, rebulições interiores tinham que vir à superfície pela livre iniciativa dos membros, a fim de só então poderem ser objeto de intervenção dos dirigentes. No seio do problema da objetivação da interioridade dos membros cineclubistas que o *dispositivo da lógica opinativa*, pautado pelo gosto individual, ganhou espessura institucional, independente das idades dos membros:

Se não gostarem, procurem dizer porquê. É bom a gente habituar-se a explicar o que lhe agrada e o que não lhe agrada. Portanto, vamos ver o BALÃO VERMELHO e, depois, me dirão se gostaram ou não. Entendido!¹⁰²⁵

Se as opiniões sobre inclinações pessoais diante do cinema não fossem vocalizadas imediatamente a seguir à sessão, deveriam ser arrastadas para o centro do papel. Eis o meio de habituar os espectadores, desde a infância, a ver cinema e avaliá-lo em voz alto ou por escrito logo a seguir:¹⁰²⁶



Eu gostei muito do filme que vi do balão
Não gostei nada do professor fazer o meni
no porque era bom e não fez mal. nenhum
gostar do balão e o menino gostava do ba-
lão e não gostei nada que os rapazes lhe
rebatam porque o menino gostava muito
dele e o balão dele eram por isso muito
amigos um do outro achei bem os outros ba-
lões os balões fossem ter com o menino e
levar com eles porque ele era amigo dos
balões por isso levaram-no para outra terra
onde os meninos foram todos bons e não re-
batam os balões Vi um pato em cima dum
taboa e vi um carangueijo no rabo dum
cão atocar guitarra E também gostei muito
do pato a dançar.
Américo Cardoso de
8 anos Almeida

¹⁰²⁵ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cineclube de Faro, 1959.

¹⁰²⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

Se a vontade de reconhecimento dos pares dobrava e desdobrava a língua dos espectadores que se manifestavam durante os debates, a explicitação das impressões redigidas na forma do escrito pediam o empurrão das premiações¹⁰²⁷:

RESULTADOS DO NOSSO PRIMEIRO CONCURSO

Não podemos dizer, infelizmente, que foram muito animadores os resultados do nosso primeiro concurso. Entre tantos associados, foi realmente surpreendente terem aparecido tão poucos a concorrer. Em contra-partida, os trabalhos que nos foram submetidos apresentam, quase todos, muitos motivos de interesse pelo que, oportunamente, lhes será dada publicidade.

Os trabalhos qualificados foram os seguintes:

Tema A (conclusões a que chegou em face do ciclo do Moderno Cinema Italiano apresentado nas sessões do Cine-Clube).

Sr. Odnílor Fraga (Sócio n.º 810)

Sr. J. David (Sócio n.º 604)

Tema B (Impressões sobre «O Silêncio é de Ouro», de René Clair):

Sr. Fernando Condesso (Sócio n.º 5)

Tendo-nos sido enviado também um trabalho «hors concours» sobre os dois temas, da autoria da Ex.^{ma} Sr.^a D. Guilhermina Ricca Gonçalves, que apresenta pontos de vista originais ao mesmo tempo que revela interessante personalidade, foi decidido conceder-lhe um prémio, independentemente do concurso.

Ao sócio Sr. Eduardo Corregedor da Fonseca (sócio n.º 231, 16 anos) foi também atribuído um prémio, pela boa vontade demonstrada.

Os prémios serão entregues no início desta sessão.

Se os debates coletivos eram meio ideal de governo dos cineclubistas, na medida em que a discussão levava simultaneamente à participação e à objetivação dos quereres dos membros dos cineclubes (o que não ocorria na montagem de cartazes, por exemplo, cuja participação não implicava a exteriorização do si), eram insuficientes, contudo. Pelo menos, diziam os cineclubes à época. Sobretudo, quando vincavam que a tarefa central de descortinamento das vontades individuais do «público a que se dirige» não resultaria de «simples deliberação»¹⁰²⁸, já que o debate era excessivamente «abstrato» e «intelectualista», e, por isso, incapaz de identificar o âmago do desejo responsável pela «autêntica adesão afetiva», adesão que só seria «total» se se conhecessem de perto os problemas dos cineclubistas. Sem contar que os debates dependiam da desinibição dos gogós dos espectadores. Algo que infelizmente nem sempre acontecia:

Temos já dois anos de experiência de debates, e devemos dizer que essa experiência não é brilhante. Assistência fraquíssima, orientação deficiente das discussões, e passividade dos raros assistentes [...] Desinteressámo-nos da discussão pura e simples, abolimos mesmo a discussão no início do debate. Procurámos antes que cada pessoa expusesse em poucas palavras aquilo que nos filme mais a impressionara. A tarefa fundamental do orientador passa, assim, a concretizar-se em ajudar cada um a exprimir

¹⁰²⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 08 de julho de 1951.

¹⁰²⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube Imagem, 1958.

(tanto quanto possível em termos de cinema) aquilo que fora confusamente sentido, de modo a clarificar perante si próprio e perante os outros a visão do filme. Só depois de todos terem falado (2 ou 3 minutos, em média), é que o orientador escolhe os temas a discutir, temas esses sugeridos pela generalidade das opiniões.¹⁰²⁹

A abertura ao conhecimento da interioridade do espectador era, pois, congênita aos mecanismos de objetivação disponibilizados pelos cineclubes. No entanto, na esteira da citação acima, verificamos que o dispositivo da lógica opinativa não se limitava ao conhecimento do espectador. A conversação e a escrita deveriam ser também *princípios indutores de ação*. E se isso acontecia – ou era suposto acontecer – era porque a necessidade de comentar filmes vistos levava à obrigação de tê-los vistos. Por isso, antes ou depois da exibição dos filmes, dirigentes intercalavam perguntas que induziam os espectadores a manifestar a própria iniciativa. Certamente, as perguntas tinham plasticidade maior que dizeres propositivos. No entanto, elas nunca punham autoridades cineclubistas em estado de incerteza quanto ao rumo dos debates. Basta recordarmos a máxima dos pedagogos brasileiros da década de 40, para quem «perguntar já é conhecer»¹⁰³⁰. E conhecer o que exatamente? Ora, conhecer de antemão e com relativa precisão o campo de respostas e atitudes possíveis. Mesmo que erros estejam presentes na resposta dada, nenhum aluno responderia “amarelo”, se a pergunta fosse a respeito do nome de um diretor. Sendo assim, abdicar do monólogo, ainda que provisoriamente, em favor das perguntas, não pressupunha aceitação de cineclubistas que deixassem de ser pilotados em direção ao previsto e fixado pelo mediador, mas apenas a maleabilização das ferramentas didáticas, tendo em vista uma forma de inculcação dos saberes que seria favorecida pela anuência dos educandos. O tipo de racionalização imputada às discussões às vezes surgia a céu aberto. No calor do final dos idos da década de 50, Didonet disparava, sem qualquer tergiversação: «como empregar a maior arma das discussões», a saber, «a pergunta?»¹⁰³¹. E completava: não seria o encaminhamento dado ao debate pela formulação da pergunta o melhor modo de «conciliar a disciplina do debate com a liberdade de opiniões?». Portanto, com sutileza, esse método pilotava secretamente as operações cognitivas dos espectadores, já que, mesmo assumindo forma interrogativa, a pergunta do mediador não tinha outra função senão a de transmitir aquilo que já se tinha como certo. Discrição que era tanto mais produtiva quanto menos o espectador se sentisse enroscado em ventriloquia em que não se reconhecesse na condição de polo produtor

¹⁰²⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹⁰³⁰ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1942.

¹⁰³¹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.94.

de sentido da própria fala. De posse das impressões do membro cineclubista, o mediador podia, então, fazer pequenos ajustes na melodia do seu discurso e inculcar suavemente e com discrição aquilo que estava no programa, a fim de as atividades não serem vividas como «coletes de força». Se sonolentos membros não eram os espectadores ativos sonhados pelos dirigentes, era preciso fazer com que se tornassem aquilo que deveriam ser. E a autoridade mais eficiente era aquela que alcançava o íntimo dos espectadores, exercendo-se, a partir de dentro, sobre seu pensamento e sua ação:

Temos bem nítido que os temas (o geral, e os do ciclo) são problemas e idéias a propósito dos filmes e não um colete de forças para os conter.¹⁰³²

E foi nesse quadro de elaboração de mecanismos de indução de ações que entrou em cena o *dispositivo do inquérito*. Ainda que de maneira elogiosa, um dos sócios cineclubistas punha a descoberto os efeitos de poder intrínsecos à circulação dos inquéritos, ao afirmar que a simples «idéia de dirigir aos sócios um inquérito sobre os filmes exibidos», supunha «conhecimentos da linguagem cinematográfica» por parte do espectador¹⁰³³, isto é, que a necessidade de preenchimento dos espaços vazios do inquérito produziria a ação constatada. Portanto, o inquérito podia adquirir formas variadas. Formulários, certamente. Mas também perguntas vocalizadas por uma figura de autoridade. E todas as diferentes formas convergiam no sentido de produzir antecipadamente não apenas ação pontual, mas margens de ações. Por isso, ao lado dos debates, os cineclubes poderiam e deveriam lançar mão do dispositivo do inquérito, o único meio seguro de ampliação e sistematização das práticas de objetivação dos cineclubistas. À sombra do pavor diante do espectador gago, assistia-se ao crescimento exponencial do emprego do inquérito no interior dos cineclubes¹⁰³⁴:

¹⁰³² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

¹⁰³³ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹⁰³⁴ Idem.

1 — Considera o «clube de cinema», em sentido lato, como um meio eficaz de melhorar a sua cultura geral?
Sim — Não — Pouco — Muito (sublinhe a resposta que quiser dar).

2 — Acha que a frequência das sessões cine-clubistas contribuiu para modificar favoravelmente o seu gosto e interesse pelo cinema?
Sim — Não — Pouco — Muito (sublinhe).

3 — Por que ingressou no Clube de Cinema de Coimbra? (Sublinhe, ou acrescente à lista, o motivo que quiser indicar): **Desejo da cultura geral — Desejo de cultura cinematográfica — Gosto pelo cinema, como espectáculo — Escolha dos filmes — Simples curiosidade — Preço dos lugares — Ambiente. —**

4 — Tinha já frequentado anteriormente outro cine-club? Qual?
Sim — Não.

Um segundo modelo de inquérito¹⁰³⁵:

251

1.º INQUÉRITO DO CINE CLUBE DE ESPINHO

A Direcção provisória do C. C. E. tem como objectivo, ao fazer este inquérito, colher elementos para uma futura actividade, mais ligada ao interesse e ao gosto dos seus sócios. Em face do número reduzido de pessoas que trabalham na organização dos programas, palestras e escolha de filmes, somos obrigados a recorrer a este que será, ao mesmo tempo, um índice do grau de aproveitamento do trabalho até aqui realizado.

Lembramos e pedimos, mais uma vez, a colaboração de todos e, muito especialmente, daqueles que se interessam pelo movimento cine-clubista.

1.ª) Acha que o C. C. seja um meio eficaz para melhorar a sua cultura geral?

2.ª) Acha que é satisfatória a realização das sessões?

3.ª) Porque aderiu ao nosso cine-club?

Pela escolha dos filmes?
Pelo preço?
Por curiosidade?
Pelo desejo de se cultivar?
Pelo ambiente?

4.ª) Queira dizer qual o melhor filme que viu no nosso cine-club? Porquê?

— Carnet de Bulle
— Ladrões de Bicicletas
— Festival de Charlot
— Brincadeiras Proibidas
— Há festa na aldeia
— Ela só dançou num verão
— Vagabundo dos Sonhos
— Um filho que não pedi
— O Capote
— Preço da Juventude
— Um João Ninguém

Por definição, a matriz da retórica – arte de governo da audiência pela mobilização das suas paixões – passa pelo conhecimento destas. Isso é sabido desde Platão. Pelo menos. Mas, em termos cineclubistas, cabia aos psicólogos o papel antes reservado aos retóricos. Didonet não buscava nos livros de Górgias ensinamentos para o governo dos espectadores. Pedia auxílio à psicologia e ao conhecimento da alma humana disponibilizado por meio daquela, a fim de definir «quais as leis da psicologia humana» seriam necessárias «conhecer para obter o máximo de rendimento?» da performance dos espectadores¹⁰³⁶? Em todo mundo, continuava Didonet, um movimento no «sentido de que se fizesse um maior esforço para conhecer o

¹⁰³⁵ Idem.

¹⁰³⁶ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.94.

público através de pesquisas» vinha ocorrendo, quer por meio de «enquetes», quer «por meio do estudo de psicólogos» e «sociólogos de todas as partes do globo»¹⁰³⁷. E concluía em foram interrogativa: seria «lícito», especialmente «a quem pretende modelar almas», «ignorar estes factos?», isto é, os que concerniam aos espectadores na sua individualidade de espectadores de cinema? O Cine-Clube Pro-Deo não declinava o conhecimento da alma dos seus membros. Antes, às vésperas do encerramento dos anos 50, orgulhava-se do fato de não haver ali curso ministrado sem um «inquérito sôbre conhecimentos e hábitos do espectador cinematográfico»¹⁰³⁸. Doravante, de coração em mão, o cineclubista participava das atividades. Em uma das raras sessões destinadas às crianças no Cineclub Pro Deo, espectadores-mirins entravam no trilho do «julgamento artístico» após a exibição de um dos filmes do consulado francês de autoria da especialista em cinema infantil Sonika Bo, sendo obrigados à minúcia do relato acerca das paisagens estéticas vistas no transcurso da viagem fílmica e à emissão de «opiniões sôbre as cenas mais bem feitas», «engraçadas», «originais»¹⁰³⁹. A recorrência dos exemplos infantis não nos deve enganar. A manifestação do gosto não se limitava ao universo infantil. A exposição do gosto era a tal ponto bem-vinda ao universo adulto que o saldo das preferências dos espectadores merecia as páginas do jornal¹⁰⁴⁰:

1 — *Dentre os filmes exibidos pelo cine-club, qual o que lhe agradou mais?*

FILMES	REALIZADORES	N.º de votos
Ladrões de Bicicletas	Vittorio De Sica	10
Ela só dançou num Verão	Arne Mattson	7
Um lugar ao Sol	Georges Stevens	6
História dum Detective	William Wyler	5
Pigmaleão	Anthony Asquith	3
Shane	Georges Stevens	3
O Crepúsculo dos Deuses	Billy Wilder	2
A Herdeira	William Wyler	2
O Inferno na Terra	Billy Wilder	2
Vertigem	All Sjöberg	1
O Vagabundo dos Sonhos	René Clair	1
Aquela Loira	Jacques Becker	1
Benvido Mr. Marshall	Luis Garcia Berlanga	1

O imperativo de explicitação do gosto fazia parte de tal maneira do mundo adulto que Didonet punha o *des-cobrir* do gosto na parte de cima da primeira página do caderno de encargos dos cineclubistas. Eis a primeira pergunta que todo e qualquer membro dos cineclubes deveria colocar-se a si: «por que o filme agradou ou desagradou?»¹⁰⁴¹. Aos poucos, para cada atividade, um inquérito, para cada sessão, um inquérito. E, assim, no ano de 1963, o Cine-Clube de Boavista apresentava o «inquérito ao filme» como a maior das conquistas¹⁰⁴². Mas, não deixava de anunciar que, de futuro, cada filme assistido ver-se-ia acompanhado pelo

¹⁰³⁷ Idem, p.50.

¹⁰³⁸ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

¹⁰³⁹ Idem.

¹⁰⁴⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Jornal Setubalense, 1958.

¹⁰⁴¹ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.13.

¹⁰⁴² Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de BoaVista, 1963.

preenchimento de um relatório distribuído no intervalo das sessões. A vontade de inscrição do dispositivo do inquérito, ancorado no gosto individual, nas rotinas cineclubistas portuguesas e brasileiras, foi tributária da crença de o conhecimento da interioridade dos espectadores fortalecer as autoridades pela atenuação dos impasses inerentes às autoridades obrigadas a navegarem às escuras pelo pântano esmorecido de individualidades que não se transbordavam em modalidades específicas de objetivação. Frente ao «desinteresse manifestado por uma grande parte da massa associativa»¹⁰⁴³, cumpria, pois, antes de qualquer medida de alteração da vida dos cineclubes, consultar a situação do gosto dos espectadores. Somente armados de sólida e contínua inquirição do gosto, dirigentes poderiam, então, avançar na averiguação da proporção entre membros ainda sem anel na mão esquerda e membros decididos a desposar de corpo e alma as rotinas cineclubistas – balanço disparador das redefinições das estratégias de sedução e de elevação do número de matrimônios entre cineclubes e seus membros. Em resumo: na ausência de sistemas de objetivação do estado de alma dos membros, corriam-se dois riscos. No mínimo: a debandada dos membros. Ou, ainda mais grave, aceitação de um modo de presença morno, descafeinado. Sem a auscultação do gosto, as atividades seriam ineficientes contra a mansidão do engajamento cineclubista.

O problema da melhoria do funcionamento do moinho do entusiasmo complicava-se sempre quando mediadores introduziam condicionamentos à coroação da participação entusiasta obtida pela auscultação eficaz do gosto individual. À medida que os afazeres cineclubistas transitavam da obediência para a dita espontaneidade da vontade dos cineclubistas como motor institucional, dirigentes tinham de dar resposta adequada aos «fogosos entusiasmos»¹⁰⁴⁴, gestos cuja empolgação pelo cinema saltava aos olhos, não obstante nunca tivessem o «endereço certo», porque se moviam sem acompanhamento das «medidas práticas» elaboradas para a regulação da conduta da massa cineclubista. De nada adiantaria ser fervoroso entusiasta se o espectador não se mantivesse nas raias das atividades preestabelecidas. Para dizer o menos, diria: a vontade individual nunca foi pensada, pois, como criadora de atividades insuspeitas. Não há nenhum registro nesse sentido. Sobre o pano de fundo do dispositivo do inquérito o que esteve em jogo foi a distribuição e vinculação das vontades individuais aos espaços institucionais preestabelecidos. Por isso, a amarração do gosto individual às expectativas institucionais via inquérito em nada arranhava o dispositivo da sindicalização do gosto. Bem vistas as coisas, espectadores cineclubistas não *escolhi*am os

¹⁰⁴³ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹⁰⁴⁴ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube PIO XII, 1961.

filmes nem as atividades a partir do seu gosto individual, *discutiam* em debates mediados pelos dirigentes suas opiniões. Subtraindo os jargões humanistas que acompanham o dispositivo da lógica opinativa, é fácil reconhecer que os debates tinham a ver com a localização do nível estético ou moral dos espectadores, medida tanto mais necessária quanto mais o Cine-Clube Pro Deo descabelava-se contra o que acreditava ser o destino dos espectadores sem uma reta orientação nos assuntos fílmicos: falência total de uma «moral em concordata»¹⁰⁴⁵:

QUAL A SUA OPINIÃO ?	
ESTA ?	OU ESTA ?
O filme é realista, descrevendo os fatos como são e como acontecem, e por esta razão é moralizador, pois os fatos, embora cruemente apresentados, devem constituir lição para o espectador. A solução apresentada é certa, por que a maioria esmagadora das mulheres, na situação de Estrela, teriam feito o mesmo que ela fez.	O filme é uma visão muito parcial e tendenciosamente deprimente da vida do homem simples (Estrela e seu marido), e não consegue fazer crítica à burguesia desonesta, fazendo a personagem central (Estrela) acomodar-se à uma solução falsa. Por esta razão o filme não é de considerar-se moral ou socialmente construtivo.

Não passa batido o que se esperava da ativação do dispositivo da lógica opinativa. Se a organização de um modelo educativo que levava em conta a personalidade dos espectadores era vital, sem o que os investimentos dos dirigentes teriam provavelmente destino inglório, tornado «nulos os esforços dos que se empenharam nesta tarefa», sendo indispensável, por isso, «contacto mais directo com os sócios» baseado na auscultação perfeita de «opiniões», de «recolhas» de «sugestões» e «críticas»¹⁰⁴⁶, isso se dava porque cumpria definir com precisão «em que nível se distribui a massa associativa», para ser, então, exato, na escolha da «problemática que ela pode receber», bem como «quais os processos por que esta possa ser assimilada»¹⁰⁴⁷. A lógica opinativa, movida pelo gosto individual, não buscava definir pela *soma* dos gostos individuais a orientação das políticas cineclubistas, como se para cada gosto manifestado brotasse uma vontade da parte dos dirigentes de disponibilização de atividades e

¹⁰⁴⁵ Cinemateca do MAM. Cine-Clube Pro Deo, 1960.

¹⁰⁴⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹⁰⁴⁷ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

filmes a ele correspondente, o que equivaleria a imaginar que a função da auscultação do gosto tenha sido o caminho aberto pelos mediadores para o fornecimento aos cineclubistas de espelhos amplificadores da vontade de cada um dos membros dos cineclubes, quando, na verdade, a distribuição das individualidades pelos lugares institucionais pré-existentes era o alvo. Dizendo isso tudo, estou apenas seguindo os rastros do Cine-Clube de Oliveira de Azemeis:

Procuramos captar impressões e pareceres que, por derivarem de pessoas de posição social diversa e com nível cultural díspar podem oferecer ilimitado e proveitoso campo de estudo como conselho para os rumos a adoptar, como elemento de apreço analítico e estatístico, ou ainda, como possível revelador de individualidades capazes de enriquecerem a elite de estudiosos do problema cinematográfico.¹⁰⁴⁸

Nem o gosto nem as opiniões dos cineclubistas escondiam a pedra filosofal das rotinas cineclubistas, pois nenhum dos dois estavam ali para levar a cabo a transformação das práticas instituídas, o que ficava bastante evidente pelo fato de a entrada em cena do gosto ou da opinião dos espectadores em nada ter modificado o formato, por exemplo, da sucessão obrigatória de ciclos temáticos, não sendo senão, pois, maneira de produzir sensação nos membros participantes de que os muros cineclubistas rechaçavam autoridades impositivas. A tarefa de leituras sem fim permanecia inalterada, mas alterava-se o modo de institucionalizá-la, a partir do deslocamento do *princípio de pressão* da regulação da conduta oriundo das autoridades para o interior dos espectadores, como se a conduta exemplar de certos espectadores, ao cabo, não fosse senão «milagre de trabalho e boa vontade»¹⁰⁴⁹. Com apoio dos inquéritos e o progressivo mapeamento da distribuição das tarefas consoante o máximo de proximidade ao gosto de todos e de cada um, a autoridade dos dirigentes não pesaria mais que a mão de uma criança. Trocando em miúdos, quanto maior o conhecimento dos quereres individuais, maior a coincidência entre expectativas dos cineclubes e inclinações particulares, sendo o governo da autoridade em questão, por isso mesmo, mais legítimo, porque imperceptível. Quem conhecia a natureza do governado, era a quem cabia, pois, mando, ainda que dirigentes nunca deixassem de ser detentores do saber verdadeiro sobre cinema:

Nunca devemos impor ao educado uma prelecção que acompanha o filme. Só o professor que conheça perfeitamente a sua sala de aula tem autoridade para enquadrar o filme na prelecção conforme a conveniência e emprestar-lhe assim o carácter individual. Vem junto com o filme um folheto

¹⁰⁴⁸ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Oliveira de Azemeis, 1960.

¹⁰⁴⁹ Idem.

explicativo redigido por sumidades da Pedagogia e unicamente destinados a orientar o professor.¹⁰⁵⁰

A autoridade que agia a partir do gosto dos governados seria, assim, simultaneamente indispensável e neutra, quer dizer, *atuante* e *invisível*. Tal como na escola, autoridades cineclubistas, conciliando «grandeza» e «humildade»¹⁰⁵¹, fundiam em um só bloco governo e participação. Fosse onde fosse, na escola ou nos cineclubes, o dispositivo da humildade parecia ser refúgio de expansão do poder e meio pela qual as diferentes autoridades agigantavam os efeitos do seu poder, apequenando a aparência de grandiosidade de seus meios. Voltando ao inquérito e ao seu papel de distribuição de lugares. Em bom português, dirigentes cineclubistas afirmavam em alto e bom som que pretendiam formar um *exército de ação*. Por isso, insisto: muito mais que inventar novas rotinas institucionais, os inquéritos, ao dar a conhecer os gostos dos membros, possibilitavam a distribuição de papéis e funções, e ampliavam consideravelmente a possibilidade de conformação das habilidades individuais ao leque de possibilidades já existentes, à moda de um batalhão de espectadores:

De resto, estamos convencidos de que há muito boas vontades que ainda não estão ao nosso lado apenas porque não encontraram a maneira de concretamente conosco colaborarem [...] Nesta ordem de idéias, está em estudo um inquérito a lançar possivelmente numa das sessões de Novembro, destinado a perguntar a cada sócio se pretende trabalhar em alguma das nossas actividades (équipes de imprensa, Cinema Infantil, Cinema Experimental, Pedagogia, Sociologia, Iniciação Cinematográfica, etc.), e, em caso afirmativo, quais os dias e horas disponíveis para o efeito.¹⁰⁵²

Como sugerido em mais de uma ocasião ao longo do trabalho, o estabelecimento de «regras de acção» dirigidas à totalidade dos membros dos cineclubes não redundava no achatamento das diferenças¹⁰⁵³. Da conformação de cada cineclubista a um lugar previamente fixado pela instituição, embora diverso em relação aos demais, advinha a força de coesão da multiplicidade. Por isso, era mister que dirigentes não perdessem de vista que um cineclubes não podia nunca ser uma «unidade», um «bloco», uma «estrutura de partes idênticas entre si», antes devendo ser composto por variedade de associados, o que vinha acontecendo, mesmo no caso dos cineclubes universitários, em que reinava uma «aparente unidade cultural da massa associativa». De modo que os cineclubes poderiam e deveriam não apenas anfitriar a

¹⁰⁵⁰ Casa das Caldeiras. Liga Portuguesa de Profilaxia Social, 1936.

¹⁰⁵¹ FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956, p.38.

¹⁰⁵² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

¹⁰⁵³ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

diferença, mas buscar produzi-la, e incentivar a heterogeneidade, a multiplicidade, aproveitando o potencial, mesmo que às avessas, dos espectadores combativos e introvertidos, contanto que as diferentes individualidades fossem distribuídas de acordo com lugares institucionais definidos ao final dos inquéritos. Portanto, o aparecimento de certas diferenças entre atividades cineclubistas não indicava brechas nas malhas do poder dos cineclubes que deixavam passar individualidades indesejáveis, mas o próprio funcionamento da sua engrenagem. Preservado o modelo cineclubista e, ao mesmo tempo, incrementada a participação individual, como a política estético-pedagógica ali em vigor não se tornaria «indiscutível»¹⁰⁵⁴? No esclarecimento do papel da participação nas dinâmicas cineclubistas, nenhum cuidado será excessivo, sobretudo quando nos recordamos do estranho fenômeno da atualidade de críticos e espectadores associarem sem pestanejar a existência de espectadores ativos à resistência aos poderes das instituições responsáveis pela gestão da arte. Por isso, é preciso ter claro de uma vez por todas: a queda dos cineclubistas na própria vocação não era nunca suportada senão por lugares institucionais previamente disponibilizados e harmonizados entre si. Era o lema *each man in the right place* a funcionar silenciosamente na base da organização dos Cine-Clubes, o que se vê na tabela do Cine-Clube do Porto¹⁰⁵⁵:

As propostas contidas no mesmo comunicado foram postas em prática, e cerca dum ano depois, criadas mais 10 Secções no Clube, atinge-se uma participação de 102 associados distribuídos por 12 Secções e uma Comissão. É portanto nesta altura de cerca de 5,75% a participação dos sócios na vida do Clube, e assim, na sua própria gerência.

No quadro exposto a seguir, observa-se a distribuição dos 102 associados pelas 12 Secções e Comissão Coordenadora

SECÇÕES	CORPO DE COLABORADORES		
	SENHORAS	HOMENS	TOTAIS
BIBLIOTECA	—	6	6
CINEMA PEDAGÓGICO	15	10	25
CINEMA EXPERIMENTAL	—	10	10
CONVÍVIO	—	6	6
EXPOSIÇÕES	—	7	7
FICHEIROS EST. E INQUÉRITOS	—	6	6
FILMES FORMATO REDUZIDO	—	6	6
INFANTIL	5	6	11
MÚSICA	—	8	8
RÁDIO	—	6	6
RELAÇÕES EXTERIORES	—	5	5
TEXTOS	2	13	15
COMISSÃO COORDENADORA	1	3	4
Totais.	23	92	115

O declive em direção à própria vocação não era abismo aberto subitamente sob pés cineclubistas desorganizadores da configuração institucional existente, pois era apenas

¹⁰⁵⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 07 de dezembro de 1957.

¹⁰⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

possível a escolha entre «trabalhos diferentes», nunca «opostos»¹⁰⁵⁶. Distava-se, pois, da queda bíblica. Como vimos, não é na religião, mas no exército que podemos ganhar a pista da gestão da diferença ali em causa. A diferença individual que não estivesse submetida à «cooperação» não seria vocação¹⁰⁵⁷, mas «abuso do individualismo»¹⁰⁵⁸, algo que ameaçava a potência do coletivo cineclubista, na medida em que a força do movimento não se reduzia a um «simples aglomerado de homens». Em grupo, força só é força sob o signo do duplo golpe que reúne distribuição e conjugação das habilidades individuais. E somente a distribuição dos papéis resultante dos inquéritos permitia a cada associado contribuir «na medida das suas forças» para o «progresso» do seu cineclube e o «aperfeiçoamento da sua acção»¹⁰⁵⁹. Para que as dinâmicas de harmonização entre inclinações individuais e expectativas institucionais funcionasse a todo vapor, o leque de atividades não cessou de se multiplicar. Os cineclubes propuseram atividades mil, diversificando os trabalhos, sobretudo por meio da criação de «grupos de trabalhos», «permanentes» e «eficientes»¹⁰⁶⁰. O Cine-Clube Universitário de Lisboa clamava pela colaboração, «quer na administração», «quer nos estudos cinematográficos», «quer na propaganda», pois havia «inúmeras tarefas a realizar»¹⁰⁶¹. O concurso foi maneira recorrente de dar trela à participação. O Cine-Clube católico lançava o concurso cujo tema era «Cine-clube Católico = cinema com critério» em 1959. Tendo em conta a imaginação e o colorido dos cartazes, o júri avaliava os trabalhos e divulgava a classificação dos participantes, dando um disco de longa duração como prêmio aos vencedores e outros prêmios menores aos demais concorrentes¹⁰⁶²:

¹⁰⁵⁶ Idem.

¹⁰⁵⁷ Idem.

¹⁰⁵⁸ ANTT. Salazar, cx.96001, 30 de novembro de 1930, p.237.

¹⁰⁵⁹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 23 de janeiro de 1955.

¹⁰⁶⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 07 de dezembro de 1957.

¹⁰⁶¹ Arquivo Distrital de Lisboa. Boletim Cine-Clube Universitário de Lisboa, 1960.

¹⁰⁶² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1959.

A NOSSA CAMPANHA

A nossa campanha é a palavra de ordem. Temos necessidade de novos sócios, de muitos mais sócios. Contamos, como já várias vezes o referimos, com a prestimosa e indispensável colaboração de todos os bons associados, e é para estes que hoje nos dirigimos muito especialmente.

Uma campanha como esta exige muitos esforços e portanto muito potencial humano, por isso dirigimos um veemente apêlo a todos os sócios que voluntariamente pretendam pertencer à «equipe» de propaganda do Cineclube Católico e pedimos o favor de se dirigirem a qualquer dirigente, às entradas das sessões, ou escreverem um postal para a sede do Cineclube. Temos também urgente necessidade de alguém que deseje ser representante do Cineclube nas várias Faculdades, Colégios ou estabelecimentos de ensino de Lisboa.

O programa da Rádio Renascença CCC = CCC, Cineclube Católico igual cinema com critério, que está no ar todas as quintas-feiras às 19,05 é dirigido muito especialmente a todos os sócios do Cineclube é o nosso programa. Nele poderá ouvir as músicas preferidas, referimo-nos unicamente à música de filmes. Dirija portanto os seus pedidos ao programa CCC = CCC, Rádio Renascença — Lisboa e teremos o prazer de lhe dedicar, quanto possível o disco solicitado. Se também pretender obter alguma informação sobre cinema dirija-se igualmente ao referido programa e os nossos caros consócios Eng.º José Manuel Ferreira de Sousa e Eng.º Francisco Perestrelo de Vasconcelos que com muito gosto satisfarão a sua ânsia de saber. Portanto os 20 minutos do programa CCC = CCC estão ao seu inteiro dispor e esperamos a colaboração de todos em sugestões ou mais activamente se, acaso, lhe formos bater à porta.

Não se esqueça também da campanha dos 1000 sócios habilitando-se, se conseguir 15 sócios, a um pequeno prémio, um disco de 15 r. p. m., ou de 33 r. p. m. este para quem conseguir um mínimo de 50 inscrições e em ambos os casos uma entrevista, que será transmitida no referido programa radiofónico CCC = CCC.

No concurso do «melhor cartaz» o tema é: Cineclube Católico = cinema com critério. As normas do concurso são: 1) a inscrição está aberta até 30 de Novembro; 2) um júri a determinar pela Direcção do Cineclube Católico apreciará os trabalhos apresentados e dará a conhecer as classificações numa das futuras sessões do Cineclube. O júri terá em conta a imaginação e colorido dos cartazes; 3) O primeiro prémio será um disco de longa duração havendo igualmente prémios para todos os concorrentes que o júri julgar merecer; 4) as medidas do cartaz deve ser 40 x 60 cm.

Condições do referido concurso:

I — Ser aluno universitário.

II — Ser sócio do Cineclube.

Pode-se inscrever simultaneamente no concurso e como sócio do Cineclube e nesta circunstância ficará isento de jóia.

Pega um boletim de inscrição e nele encontra todas as demais informações.

Depois bastará entregar o boletim de inscrição aos delegados do C. C. na sua Escola, ou na sede do Cineclube.

Ao lado da «exposição dedicado ao cartaz cinematográfico»¹⁰⁶³, o Cineclube Centro Dom Vital convidava membros a participarem da «publicação dos resumos dos debates efetuados semanalmente». Também o Centro de Estudos Cinematográfico de Minas Gerais pedia os sócios que tomassem parte da manutenção dos artigos na página que mantinha no Diário de Minas¹⁰⁶⁴. E o mesmo Cineclube de Minas pedia a colaboração no sentido de «datilografarem» pequenas fichas cinematográficas¹⁰⁶⁵. Montar cartazes, verbalizar o próprio gosto, escrever críticas, divulgar as atividades do clube, angariar novos sócios, a diversificação dos lugares institucionais era constante nas dinâmicas cineclubistas. Depois de denunciar a «massa desinteressada e apática», os dirigentes pregavam a solução:

Só a afectiva participação e integração de todos no seu trabalho e actividades o CCC pode prosseguir uma obra indispensável, que necessita ser continuada e alargada.¹⁰⁶⁶

As atividades propostas pelos cineclubes nem sempre encaminhavam os espectadores para altas paragens das reflexões estéticas. A bem dizer, não importava tanto o conteúdo com que se levava espectadores à fornalha da participação, contanto que cada cineclubista encontrasse lugar institucional no qual pudesse exercer alguma forma de atividade, ainda que

¹⁰⁶³ Cinemateca Brasileira, Centro Dom Vital, abril de 1961.

¹⁰⁶⁴ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográfico de Minas Gerais, 1957

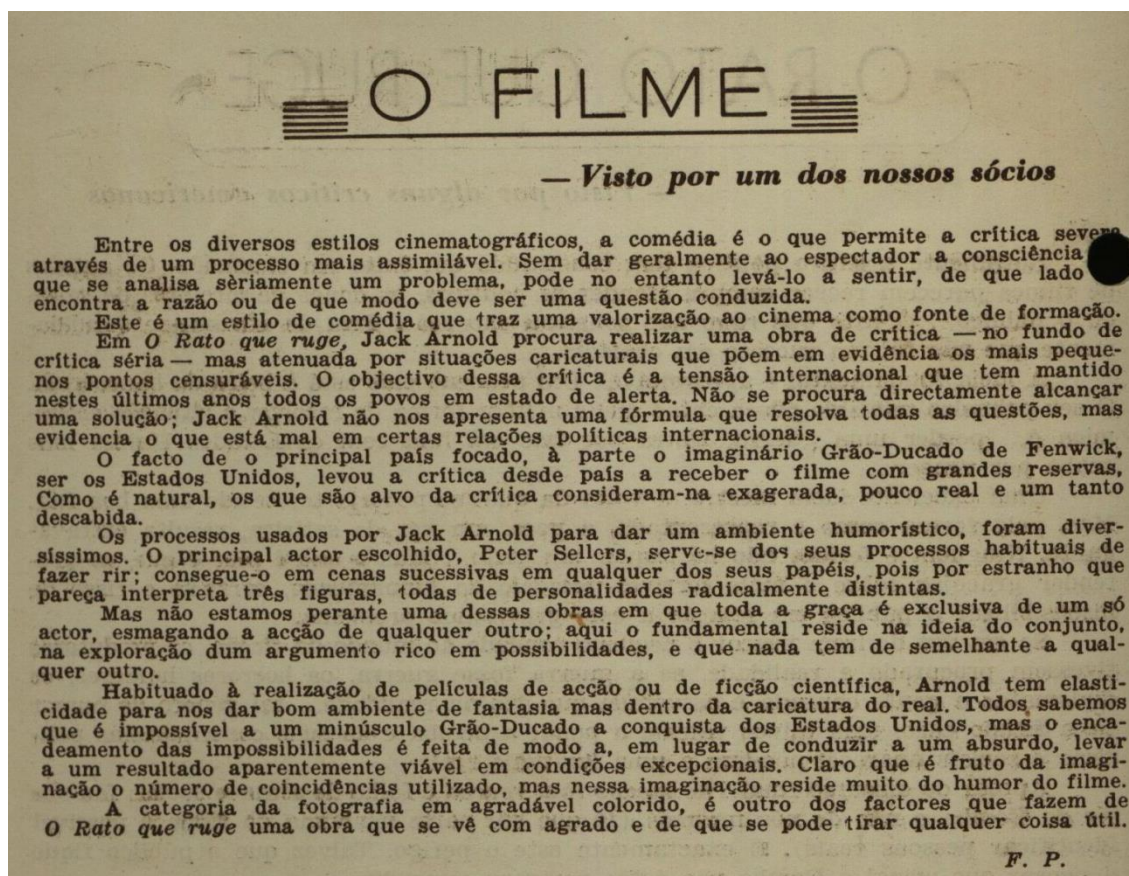
¹⁰⁶⁵ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográfico de Minas Gerais, 20 de julho de 1957.

¹⁰⁶⁶ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

nada tivesse em comum com cinema, o que de fato vinha acontecendo no Cineclub Dom Vidal, onde anunciava-se a organização de coral renascentista, sob a batuta do professor Yuolo Brandão¹⁰⁶⁷. A massificação do lugar do espectador não se contrapôs à diversificação de atividades ofertadas nos cineclubes. Ela foi antes sua condição de possibilidade. Costumamos imaginar que a massificação está sempre nos antípodas da individualização, quando, na verdade, a força do idêntico nos cineclubes radicou precisamente na harmonização das diferenças previamente disponibilizadas e capazes de não colocar em xeque a estrutura central das suas dinâmicas: os cineclubes semearam florestas tropicais de lugares institucionais e flexibilizaram enormemente os canais de realização de desejos, contanto que estes não implodissem o lugar do espectador. Mas, sem dúvida, entre todas as atividades, a escrita ganhou destaque no combate ao famigerado comodismo amorfo dos seus membros endurecidos por rotinas anódinas. O seu primado devia-se à mobilidade característica do suporte escrito, mobilidade tanto mais crucial quanto mais nos recordarmos de que um dos objetivos dos dirigentes foi fazer com que as reflexões sobre cinema ultrapassassem largamente o quadro institucional dos cineclubes, chegando, se possível, à casa dos seus membros. Não surpreende, assim, que concursos de crítica resultassem sempre em publicação no programa dos cineclubes, formato encontrado para que se pudesse realizar esse trânsito entre instituição e casa¹⁰⁶⁸:

¹⁰⁶⁷ Cinemateca Brasileira. Centro Dom Vital, maio de 1957.

¹⁰⁶⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.



Em 1966, anos depois de inaugurada as atividades do Cine-Clube do Porto, o próprio Estado português lançará concurso de crítica¹⁰⁶⁹:



Escusado será dizer que os cineclubes sonhavam com uma escrita que, com crescente entusiasmo, se independentizasse em relação aos cineclubes, escrita que não resultasse da ordem direta das autoridades cineclubistas e que não tivesse outra sede senão a interioridade dos seus membros, mas que continuasse a trotar atrás dos mesmos modelos de endereçamento

¹⁰⁶⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1966.

ao cinema, ainda que à distância e sem a sombra dessas figuras de autoridade exteriores. O apogeu da institucionalização do pensamento dos membros dos cineclubes aparecia claramente nos raros momentos em que os dirigentes tomavam conhecimento da migração bem sucedida das reflexões cinematográfica contidas nos programas dos cineclubes para as intervenções do diário pessoal de um dos seus membros. E, assim sendo, essas formas de objetivação do cinema podiam ganhar todos os tempos sociais para lá dos cineclubes. Daí o desenho das crianças nas férias. Havia, pois, diferença entre governar à distância e trazer até a instituição, tal como acontecia no Centro Dom Vital¹⁰⁷⁰:

Programação das férias	
<i>Tôdas as 4.as feiras às 18,30 horas o Cine-Clube fará realizar uma reunião para qual convida todos os interessados.</i>	
<i>Janeiro</i> <i>Dia 30</i> <i>5a. feira</i> <i>18,30 h.</i>	<i>R e f l e x õ e s s ô b r e o</i> <i>pensamento atual,</i> <i>Vicente Ferreira da Silva</i>
<i>Fevereiro</i> <i>Dia 13</i> <i>5a. feira</i> <i>20,30 h.</i>	<i>NOITE DE POESIA:</i> <i>José Geraldo Nogueira Moutinho</i>
<i>Fevereiro</i> <i>Dia 20</i> <i>5a. feira</i> <i>20,30 h.</i>	<i>J A Z Z :</i> <i>Audição com discos e debates.</i>
<i>Fevereiro</i> <i>Dia 27</i> <i>5a. feira</i> <i>20,30 h.</i>	<i>T E A T R O :</i> <i>Peça em um ato,</i> <i>de Bertold Brecht</i> <i>“A exceção e a regra”</i> <i>com debates</i>

A julgar pelo o que se viu até aqui, pode-se concluir que os cineclubes nunca foram instituição interessada na valorização e promoção de mera recepção passiva das exibições, como se tivessem limitado-se a fornecer «mais informação» sobre cinema:

Talvez interesse aos sócios que tendo sido o último filme “A verdade em primeira mão” exibido para uma centena de pessoas (os sócios que vieram) no debate estiveram dois – que eram membros da direcção. Há uma definição para cine-clube mas parece que os sócios a desconhecem [...]

¹⁰⁷⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro Dom Vital, 1959.

Cine-Clube de Universitários para uma Cultura Cinematográfica Cristã. Cultura Cinematográfica não é vir duas vezes por mês ao Cinema, à razão de 3\$75 por cada, e ir para casa sem pensar [...] O C.C.C. luta contra a falta de colaboradores, com falta de dirigentes e, sobretudo, com falta de interesse dos sócios. Dois ou três dirigentes pouco podem fazer a ir contra a inércia de um grupo que nem os conhecem nem se interessam por isso [...] Nessa linha o C.C.C. vai procurar fazer programas que sejam mais do que a informação sobre os filmes exibidos. Contamos por isso com o vosso entusiasmo por qualquer nova idéia, que se traduza no cumprimento dos pedidos que se façam e na sugestão de novas coisas ou correcção do que supunham mal.¹⁰⁷¹

Ora, a relação do espectador consigo não foi problema restrito à maximização das dinâmicas cineclubistas. Antes, foi onde se jogou o destino do cinema. À busca pelo aumento da participação não visava apenas ampliação do acesso ao cinema pela inclusão de públicos cada vez mais numerosos. Ao contrário dos espectadores do Cinema Ambulante, os espectadores dos cineclubes sequer poderiam ser chamados de público, pois, ali, o que estava em causa, como vimos, era justamente a formação dos futuros dirigentes da acrópole do cinema. Tratava-se, portanto, da transformação do espectador em «cineclubista» por meio da invenção de práticas que pudessem se estender:

A grande parte da massa de sócios do C.C.C., de modo a que estes sejam casa vez menos um público, e cada vez mais elementos vivos dum clube de cinema.¹⁰⁷²

Aqui, tocamos em um ponto fundamental e que explica, em larga medida, o motivo pelo qual a figura da obediência e da submissão não pôde ser estratégia de governo aplicável na consecução dos objetivos dos cineclubes. Um dos problemas centrais enfrentados pelos cineclubes teve a ver com a valorização do cinema. Pois bem, a ideia de valorização supunha a existência ou a formação de espectadores que tivessem alto capital financeiro ou cultural para investir no cinema. Um cortejo de escravo ou de semiescravos – tal como o público pobre do Cinema Ambulante – nada modificaria o estatuto do cinema. O inflacionamento da popularidade resultante da introdução do sonoro no cinema representava, para António Lopes Ribeiro, estacada letal no coração do estatuto do cinema arte, na medida em que a popularização do cinema eclipsaria a respeitabilidade do seu público original, ainda que restrito, composto por «médicos, advogados, professores, funcionários públicos, operários,

¹⁰⁷¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹⁰⁷² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1960.

escritores, comerciantes, industriais»¹⁰⁷³. Esportes como futebol dão bem a medida do que estamos a dizer. A quantidade de espectadores presentes em uma partida, bem como mil dribles de Garrincha, em muitos pontos semelhantes ao swing de Fred Astaire, não alteravam o estatuto do espetáculo futebolístico, já que seu público, na maior parte das vezes privado da estabilidade familiar e profissional requisitada pela respeitabilidade de que falava Ribeiro, não reunia capital cultural específico capaz de transformar futebol em arte. A ideia de o cinema haver sido nobre antes da introdução do sonoro não era senão mitologia idealizada por Ribeiro, visto que o comportamento desleixado de certos espectadores diante do cinema, sobretudo nos primórdios do cinema, era exaustivamente apontado como impeditivo para o cinema ter sido entendido como arte. Se a obediência passiva era substituída pela autoregulação ativa e reflexiva dos espectadores, se os membros não eram pensados como objetos passivos sob os quais as decisões eram impostas sem levar em conta os quereres dos associados, não era senão porque os cineclubes tiveram de fabricar espectadores dotados de valor, sem os quais o cinema não poderia ter sido catapultado à esfera artística. Isso significa que a construção de mecanismos de regulação da conduta dos espectadores conviveu lado a lado com a denúncia da passividade. Ou melhor, foi sua condição. A imposição do lugar do espectador não se opôs a participação dos membros dos cineclubes. Essas instituições lutaram por espectadores ativos. Para não ser presa fácil da passividade do cinema, os espectadores foram se tornando refém dos mediadores.

¹⁰⁷³ RIBEIRO, António Lopes Ribeiro. Cinéfilos, precisam-se!. **Animatógrafo**, 09 de dezembro de 1940, p.5.

EMERGÊNCIA DO CINEMA ARTÍSTICO: O CINEMA DIZIA-SE DE MUITOS MODOS

Declaro nunca ter percebido esta incoerência que ninguém ainda me explicou claramente: por que motivo se exige atenta fiscalização dos géneros deteriorados – o arroz, o bacalhau, a manteiga – e se descarta completamente a higiene do espírito, não a aceitando para os baixos sentimentos. O risco de se perderem grandes obras literárias ou científicas? Essas aparecem sempre, com censura ou sem censura, precisamente porque são grandes obras e não panfletos políticos, porque se sente diante delas um respeito instintivo, porque no seu desinteresse e sinceridade superam e sabem ter historicamente superado sempre todas as censuras... Falo, é claro, das censuras compreensivas, limitadas, paternas, se o termo não ofende nem humilha... Não falo, evidentemente, da censura existente para nacionais e estrangeiros em alguns países.¹⁰⁷⁴

Não foram os Irmãos Lumière que inventaram o Cinema. Descobriram êles o cinematógrafo, o meio mecânico de exhibir as fitas.¹⁰⁷⁵

A iniciativa do destaque em negrito de trechos de um dos ditos de Salazar não se fez à toa. Pela boca do líder do Estado Novo português ficava evidente que a censura estatal não era senão meio de inculcação nos espectadores de respeito instintivo diante das obras culturais, embora se tratasse de meio largamente empregado durante certo período, como é sabido. Todos os ódios e todas as paixões mobilizados na arena cinematográfica desde a década de 1930, especialmente a partir do final da década de 1940, quando tem início o advento do movimento cineclubista, tiveram em vista a operacionalização de programas simultaneamente estéticos, pedagógicos e políticos marcados pela firme resolução de levar a cabo a transformação do cinematógrafo em cinema, cujo resultado exitoso auferir-se-ia pela alteração do estatuto do cinematógrafo de mero meio mecânico de projeção de imagens em movimento para o de cinema arte, pois somente esta, ao tornar grandioso os filmes, asseguraria o cumprimento das funções do cinema nos processos de higiene do espírito, que cabia a toda e qualquer manifestação estética que aspirava ao porte das demais artes existentes. Sendo o engrandecimento do cinematógrafo pela sua anexação à arte condição para a produção da respeitabilidade sem a qual o processo de higiene do espírito via cinema sequer começaria a funcionar, Salazar, quando discorria sobre os encaminhamentos dados aos bens culturais, falava linguagem bem diferente da dos moralistas do cinema ainda abundantes nos debates escolares, nos quais o problema da inserção do cinema na escola fora central. Por mais

¹⁰⁷⁴ ANTT. Salazar, cx.96002.

¹⁰⁷⁵ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.83.

insólito que pareça, o chefe do Estado Novo Português não pretendia a perversão da realização dos verdadeiros fins estéticos inerentes ao discurso artístico pelo redirecionamento das velas das artes pelo sopro de ventos moralizantes que as ajustassem às rotas políticas traçadas pelo Estado. Não era contraindo a arte em formulações de cunho moral que Salazar imaginava a obtenção de certos objetivos políticos. Era a expansão da arte que asseguraria o bom termo dos programas de governo salazaristas. Quanto mais arte, mais respeitabilidade, quanto mais respeitabilidade, mais docilidade na interiorização dos comandos, eis a aposta salazarista. Não é à toa que Antônio Ferro, o braço direito de Salazar responsável pela política do espírito em Portugal durante o Estado Novo, foi dos primeiros a sair em defesa do cinema arte. Em 1917, o jornal *Cine-Revista*, no qual foi publicada pela primeira vez a afamada conferência de Ferro *As grandes trágicas do silêncio*, congratulava o futuro diretor do SNI pela iniciativa de promoção do estatuto do cinema:

A iniciativa do Sr. António Ferro abre, sem dúvida, um movimento intelectual valiosíssimo em volta do importante papel reservado à cinematografia em todos os ramos da actividade e do saber humanos. Louvêmo-la, pois, considerando-a o primeiro passo firme no caminho a seguir para a devida interpretação da Arte no cinema.¹⁰⁷⁶

Entre a década de 1930 e 1940, impressiona a virada no vocabulário utilizado para o manejo de questões envolvendo cinema, tanto entre autoridades governamentais quanto entre autoridades afastadas dos órgãos formais de poder. No Brasil, em 1936, ano da criação do INCE, a Ação Católica Brasileira instituía o Serviço de Informação Cinematográfica, cujo objetivo maior radicava no alastramento das cotações morais, que serviriam de baliza das escolhas de filmes pelos espectadores. Ecoando alguns resíduos dos debates escolares ocorridos em meados de 1930 e 1940, Didonet, sempre que se via diante da oportunidade de pôr na roda o problema da cotação moral dos filmes, aproveitava para frisar a importância da fixação na avaliação do cinema da «hierarquia de valores»¹⁰⁷⁷, cuja propósito consistia em «colocar as qualidades artísticas em segundo plano», funcionando como divisor de águas entre estética, de um lado, e política, de outro lado. Como atesta a presença de Didonet nos debates sobre cinema já na década de 1950, subsistiam autoridades ligados ao cinema dispostas à defesa da tese de o filme, antes de mais, dever ser «objeto de julgamento moral», na medida em que exercia «indiscutível influxo nos costumes». No entanto, como tentarei pôr em relevo, a aposta salazarista levará a melhor na roleta da história. Isso significa que

¹⁰⁷⁶ *Cine-Revista*, 15 de Junho de 1917.

¹⁰⁷⁷ DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.31.

significativa parcela dos dispositivos de regulação da conduta do espectador, atribuída pela tradição na qual se inseria Didonet à decisão puramente moral a pautar a classificação dos filmes, deslocar-se-á silenciosamente para ajuizamentos que se pretendiam cada vez mais interessadas tão somente na repertorição de critérios de avaliação sem outro objetivo que não o fortalecimento da arte cinematográfica. Acontece que a postura do espectador idealizado por Salazar não foi resultado da intervenção direta do Estado brasileiro e português, mas consequência da mobilização de autoridades ligadas aos afazeres cinematográficos, sobretudo porque se tratava dar livre curso ao engrandecimento do cinema sem a dependência da porteira da censura. Numa palavra, o modelo salazarista não apenas triunfará. Triunfará por meio da adesão de autoridades à primeira vista estranhas ao Estado.

Ora, se o destino do cinema, especialmente seu engrandecimento, dependeu, em larga medida, da conduta dos espectadores, isso significa que historicamente a *ascensão do cinema à esfera artística* não se fez graças ao *desenvolvimento paulatino de novos meios tecnológicos*, nem à *formas mais sofisticadas de narrativa*, muito menos à intervenção da censura. Não foi o surgimento de novos filmes portadores de qualidades estéticas inéditas que forçaram às portas do universo da arte. Testemunha disso é o fato de a mudança do estatuto do cinema ter sido feita, no mais das vezes, a partir de filmes que não foram entendidos como artísticos inicialmente e que somente em um segundo momento foram reinterpretados como tais. Nunca é demais frisar que as salas de cinema comerciais e cineclubes bebiam na fonte das mesmas distribuidoras. É claro que o surgimento da noção de cinema arte não coincidiu com o nascimento do movimento cineclubista. Publicado em 1914, o Manifesto das sete artes, de Riccioto Canuto, versava sobre a inclusão do cinema no panteão das artes. A bem dizer, anos antes, na revista *Le Figaro* a 20 de fevereiro de 1909, o manifesto futurista já havia lançado as bases para o acolhimento da associação entre cinema e arte, ao inserir o movimento – um dos componentes centrais do cinema – no topo da lista das grandes inovações do século, responsável por enriquecer o mundo com uma «beleza nova»¹⁰⁷⁸, a da «velocidade». Por isso, figuras como Marinetti, Cocteau e Apollinaire aplaudiram de pé o advento do cinema. Mais tarde, embarcados pelo mesmo entusiasmo, outros pensadores, sobretudo ligados ao modernismo, passaram a autografar a ideia do cinema artístico. A escritora sueca Selma Lagerlöf e o dramaturgo e ator francês Antoine Artaud, entre outros. No Brasil, um dos defensores mais ilustre do cinema artístico foi Vinicius de Moraes. Apesar da participação do artista português Almada Negreiros no filme *O condenado*, realizado pelo

¹⁰⁷⁸ Manifesto Futurista, 1909.

diretor Afonso Goia e do entusiasmo do pintor António Soares pelo cinema, bem como a paixão confessa da romancista Virgínia de Castro e Almeida por tal invenção, os grandes teorizadores do cinema artístico em Portugal foram António Ferro, Roberto Nobre e José Régio¹⁰⁷⁹. António Ferro, atuando como jornalista em 1927, emprestava penas as asas das propostas futuristas, não apenas visitado Hollywood, mas também declarando-se grande admirador da nova indústria cultural americana. No seu livro *As trágicas do silêncio*, Ferro repetia quase à risca as ideias impressas no Manifesto futurista:

Atravessamos uma época febril, em que a Vida só se compreende no movimento: num automóvel, num comboio, num aeroplano, nunca a pé... O minuto de hoje é mais fecundo que a hora de ontem. Não caminhamos para o futuro, precipitamo-nos para o futuro.¹⁰⁸⁰

Em 1939, Roberto Nobre, o mais assíduo defensor da ideia do cinema arte, começava seu livro tecendo considerações escatológicas e, por meio delas, buscava provar a impossibilidade do reconhecimento do caráter artístico do cinema por parte dos seus contemporâneos. Isso demonstra, por si só, a ausência de consenso em torno da associação entre cinema e arte. A necessidade de conscientização dos sujeitos acerca da natureza artística do cinema revela o caráter não axiomático do estatuto do cinema de então. O autor não podia senão fazer apelo a projeção futura da popularidade do reconhecimento do novo bezerro de ouro dos tempos modernos:

Ela será a grande Musa dos tempos modernos. Ela conseguirá atingir tudo, o exterior e o íntimo dos humanos. Vós, velhos, que só sabem olhar para trás, com os olhos ao contrário, que não sabem sentir o génio contemporâneo, não a entenderéis. Para sentir integralmente a sua beleza seria preciso nascer depois de 1900.¹⁰⁸¹

Ainda que viesse a ser subsequentemente utilizado como fundamento teórico das argumentações de Nobre no seu livro *Horizontes do cinema*, Henri Bergson foi desses velhos que só souberam «olhar para trás» e que não viam o boi à frente do nariz, dado que não lia o cinema na chave de artefato artístico. Quando muito, arquivo histórico útil para as gerações futuras, sobretudo «documento inapreciável» para as futuras gerações¹⁰⁸². Que o cinema ainda não fosse reconhecido como arte por Bergson, fica bastante evidente pela necessidade do pedido de licença por parte do filósofo para a abordagem de assunto tão pouco nobre. Não era como espectador de cinema que Bérqson ia ao cinematógrafo, mas em razão da curiosidade

¹⁰⁸⁰ FERRO, António. *As grandes trágicas do silêncio*. Lisboa: Monteiro e Companhia, 1917, p.20.

¹⁰⁸¹ NOBRE, Roberto. *Horizontes de Cinema*: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.15.

¹⁰⁸² Idem, p.80.

do ofício filosófico, pois nada devia «deixar o filósofo indiferente»¹⁰⁸³. A justificação da ida do filósofo ao cinema não se encontra, pois, ao lado do objeto. Os atrativos estéticos da Musa dos tempos modernos não o instigava. Era a exigência de flexibilidade na relação consigo exigida àqueles que perseguiram certa ambientação no modo de vida filosófico que o levava ao cinema. A própria insignificância era grávida de interesse na ótica daqueles que dela se abeiraram com olhos de ver, e o filósofo era justamente a singular figura social «capaz de desejar a morte para ver o que há lá dentro»¹⁰⁸⁴. No entanto, se o filósofo não fugia à tentação do olhar ciclópico, não ficava nada bem que se detivesse com genuíno escrúpulo frente a espetáculo de tão baixo nível, muito menos que se juntasse ao zé povinho, o que seria vexatório. Porém, a presença do filósofo não nos deve levar a imaginar que o cinema tenha sido abastardado por indivíduos estrangeiros aos afazeres cinematográficos, que desconheciam às especificidades do cinema e que não estavam à altura da tarefa de antecipação do vaticínio clarividente acerca do que iria se passar com a invenção de Lumière, como se estivessem desprovidos dos meios de levar a efeito o reconhecimento da nervura artística de base do cinema, pois «quem assim pensou não foram apenas «os outros»»¹⁰⁸⁵, segundo Nobre. O próprio «pai do cinema» não tinha entendido a «grandeza do que inventara», a despeito do seu «paternal orgulho de inventor». Quer dizer, o próprio Lumière não indexara o cinema nos ramos da grande árvore genealógica da arte. Para Lumière, o cinema descendia da ciência.

Certamente, em certos casos, o cinema foi vítima de completa desqualificação, como se não fosse possível lhe atribuir qualquer função social positiva, nem mesmo a título de arquivo histórico. Para o escritor Bernard Shaw, o cinema só teria valor se deixasse de lado a imagem. Para o autor da peça *Pigmalião*, na «palavra escrita ou falada»¹⁰⁸⁶, nunca na imagem, era onde encontrava-se o «génio humano», e, por isso, o cinema só seria «suportável» quando fosse construído «unicamente por legendas». O escritor francês George Duhamel via no cinema «passatempo de hilotas», «passatempo de iletrados» e «de criaturas miseráveis»¹⁰⁸⁷. Anatole France considerava o cinema ameaça para a dignidade do homem e as salas de cinema eram vistas por ele como «antros escuros», de onde se saía «com vergonha de ser homem»¹⁰⁸⁸. Para tais autores, cinema não era mais que pulga de salto alto. A rigor, o

¹⁰⁸³ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.80.

¹⁰⁸⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹⁰⁸⁵ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.76.

¹⁰⁸⁶ Idem, p.87.

¹⁰⁸⁷ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.97.

¹⁰⁸⁸ Idem, p.80.

fenômeno de descrédito do cinema como arte batia à porta da década de 1960, pois continuava a ser premente, ali, a necessidade de «apelo aos intelectuais» para que aderissem ao cinema¹⁰⁸⁹. Didonet lançava a pergunta: estariam os «intelectuais suficientemente esclarecidos» de que o cinema ser arte «nova e absolutamente autônoma»?¹⁰⁹⁰. Desde 1940, Vinicius de Moraes vinha chamando a atenção para a desatenção de parte da intelectualidade brasileira diante do cinema, a ponto de o apego ao cinema passar a funcionar como critério de distinção entre duas gerações de intelectuais brasileiros, sendo o «interesse pelo cinema como arte» a «marca» entre elas¹⁰⁹¹. O fato era que grandes escritores brasileiros, como Pedro Nava, um dos mais notórios intelectuais «antivisuais»¹⁰⁹², não constituía exceção. Nenhum deles, dos intelectuais, teriam sido uma «geração de visuais». Nem Prudente de Moraes Neto, Augusto Meyer, nem Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Armando Fontes, ou Raquel de Queiroz. Por isso, Vinicius asseverava: definitivamente, os intelectuais do cinema não haviam nascido da «geração de Alceu Amoroso Lima»¹⁰⁹³. Do ponto de vista do comportamento diante do cinema, o grosso da intelectualidade brasileira seguia sendo bergsoniana e a vergonha diante do cinema matinha-se viva e atuante. Ainda que o ato de assistir ao cinema fosse aos poucos sendo valorizado, não se tolerava, em absoluto, membro da intelectualidade debandando de mala e cuia para o campo cinematográfico. Daí que Roquette Pinto, por exemplo, tenha optado pela não assinatura da coautoria de um longa-metragem, pois não ficava bem para membro da Academia Brasileira de Letras estar às voltas com cinema¹⁰⁹⁴. Não é estranho que tanto se diga a respeito do Estado como agente repressor das aspirações artísticas quando foram intelectuais e artistas consagrados os responsáveis pela rejeição do cinema arte?

Nem todos os artistas e intelectuais cerraram olhos diante da suposição do cinema arte. Muito mais que condenado em bloco, o cinema foi pensado de muitas maneiras, sendo a arte apenas uma das possibilidades de nomeá-lo e inteligibilizá-lo. Isto é, o cinema *dizia-se de muitos modos*. A absoluta ausência de definição unívoca a marcar os primeiros passos do cinematógrafo prova-se pelo fato de ele ser a tal ponto destituído de interesse comercial que Lumière se constrangia diante da possibilidade de vendê-lo a Melière, quando este lhe propôs a compra do seu recente invento *científico*:

¹⁰⁸⁹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.87.

¹⁰⁹⁰ Idem, p.88.

¹⁰⁹¹ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.63.

¹⁰⁹² Idem, p.64.

¹⁰⁹³ Idem, p.65.

¹⁰⁹⁴ ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: argila, uma cena do Estado Novo, *annablume*, 1999, p.173.

Não julgue que é por ânsia de ganho que não lhe vendo. Deve até agradecer-me. O meu invento não está em venda, mas ainda bem que não está, porque para V. seria a ruína. Ele poderá ser explorado por algum tempo como curiosidade científica, fora disso, não tem nenhum futuro comercial.¹⁰⁹⁵

Quando Roquette Pinto trouxe de Rondônia os primeiros filmes dos índios Nambikuaras em 1912, o cinema só ganhava acesso à projeção no salão de conferências da biblioteca nacional por ser fonte educativa e científica. O solo no qual caminhava o cinema se mantinha mais ou menos idêntico em 1950. Nesse ano, Ortiz não hesita em amatilhar o cinema junto às práticas de *registro*, quando a Vera Cruz dava início ao trabalho com documentários, pois somente esse gênero de filmes poderia «perpetuar no celulóide» os eventos históricos transcorridos¹⁰⁹⁶, «fatos», «personagens» e «coisas», e poderia, assim, «testemunhar fielmente determinada empresa no passado». Além disso, era por demais sabido que o cinema constava como peça importante da composição dos chamados teatro de variedades, sem falar no *cinema educativo*, cuja respeitabilidade fora sempre superior ao cinema *diversão*. Não é o caso de divisar um qualquer atraso cognitivo dos países subdesenvolvidos. No Palácio das Belas Artes da capital da Bélgica em 1950, país que reunia as condições de demonstração das «possibilidades infinitas do cinema como instrumento de cultura»¹⁰⁹⁷, cuja diversidade de temas abordados pelo cinema iam desde o «enxerto da cornea», passando pelos «reflexos dos animais», até a «migração das cegonhas», não era o cinema artístico o merecedor dos holofotes, mas o entendido como «adubo sociológico»¹⁰⁹⁸. Nesse mesmo encontro, as autoridades definiam futuro encontro na cidade de Milão para a criação de «sub-comissões permanentes» que trouxessem à tona o valor e as contribuições «do filme técnico industrial» e do «cinema médico». Documento histórico, «acontecimento científico»¹⁰⁹⁹, produto comercial, dispositivo pedagógico, «engenhosa curiosidade da mecânica e uma mirabolante atração para as barracas de feira»¹¹⁰⁰, muito mais que condenação ou incompreensão, é preciso ver nessa pluralidade de nomenclaturas o momento histórico em que o estatuto do cinema ainda estava em questão. Mesmo entre os adeptos do cinema artístico. O poeta italiano D'Annunzio expressava essa hesitação pelo

¹⁰⁹⁵ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.77.

¹⁰⁹⁶ Centro Cultural São Paulo. 21 de março de 1950.

¹⁰⁹⁷ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹⁰⁹⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de janeiro de 1954.

¹⁰⁹⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.82

¹¹⁰⁰ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.75.

condicionalismo que acompanhava sua afirmação de o cinematógrafo ter posto «talvez» as bases duma arte nova, perfeitamente adaptada às necessidades e à alma da nossa época»¹¹⁰¹.

Pois bem, se o cinema não nasceu atrelado à arte, em vez da defesa retrospectivo de suposta essência do cinema que teria sido ignorada, cumpre levar a cabo o mapeamento das estratégias empregadas na modificação do estatuto do cinema. Isso significa, precisamente: a materialidade dos elementos narrativos que compunham os filmes de Charles Chaplin, filmes que estavam na outra extremidade de serem compreendidos unicamente como arte no momento de seu aparecimento, foi sempre idêntica. O modo de compreendê-la, entretanto, alterou-se ao longo das décadas. Com isso, não quero dizer que tenha deixado escapar o fato de Chaplin ter gozado de enorme prestígio desde muito cedo. Significa apenas que o valimento do cinema do Vagabundo não se fazia apenas a partir da atribuição de valores artísticos. Continuamente, o valor do cinema de Chaplin foi catapultado pelo cinema *educativo*. Das 15 comédias disponibilizadas pelo INCE em regime de empréstimo às escolas, 7 eram do Vagabundo. Ao que tudo indica, antes de ser tocado pelas musas¹¹⁰², Chaplin foi cavalcado pelos professores. Nenhuma dessas iniciativas de inteligibilização do cinema levada a cabo por professores e intelectuais se compara à força do movimento cineclubista na fixação do estatuto do cinema arte a partir de finais da década de 1940. É nesse momento em que ocorrem as epifanias responsáveis pelo encolhimento das designações utilizadas até então na compreensão da experiência cinematográfica e que explodem as meia-culpas de dirigentes cineclubistas e críticos relativas às leituras pretéritas acerca do cinema. Gradualmente, o destaque das marcas do cinema artístico, sobretudo pela identificação das habilidades do gênio, avanta-se em importância. O Cineclube do centro Ciência, Letras e Artes fazia questão de avultar a importância da «revalidação» de Hightchuck feita pelas mãos dos críticos do Cahier do Cinema¹¹⁰³, cuja filmografia, até então «à margem da consideração das elites», aumentava o peso da seleta lista do cinema de autor. Sedeada no Museu de Arte Moderna, o encerramento da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro a 16 de dezembro de 1952, atraía a atenção do público para a presença de Humberto Mauro e para as vozes que lamentavam o fato de somente naquele momento ter se evidenciado, «aos olhos de muitos patrícios»¹¹⁰⁴, a fulcralidade de Humberto Mauro no pioneirismo da construção do cinema arte no Brasil. O rio de imprecisões continuava a fluir. Os ais de Alex Viany marejavam

¹¹⁰¹ Idem, p.83.

¹¹⁰² Cinemateca Brasileira. Conferência pronunciada na Associação Brasileira de Educação, na sessão de 18 de abril de 1955.

¹¹⁰³ Cinemateca Brasileira. Boletim Cineclube Centro de Ciência, Letras e Artes, 1962.

¹¹⁰⁴ Centro cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, janeiro de 1952.

sobre o fato de a crítica brasileira não ter dado o devido valor à arte de Humberto Mauro, já que o grosso dos críticos ainda não tinham em posse a «noção da grandeza dele»¹¹⁰⁵. O lamento de Alex Viany acertava o alvo. O estatuto artístico conferido a filmes supunha outra categoria de informação que não a captação das qualidades sensíveis das imagens cinematográficas: precisamente uma *noção* adicionada à elas. O cinema arte dependia da conjugação entre imagem que alcançava os olhos e outro componente distinto dos elementos imagéticos captados pelos mecanismos fisiológicos do olhar. Longe de ser categoria objetiva que poria a descoberto a natureza de certos filmes, a noção de arte demonstrava como o processo de constituição do olhar tinha *radicação representacional*, que não se obrava sem intervenção de conceitos. Trocando em miúdos, dirigentes cineclubistas, ao levantar a lebre que ocultava o cinema artístico, não revelavam senão o gato antes introduzido por eles. Em resumo, não houve momento a partir do qual os espectadores passaram a olhar o cinema com tal acuidade que os permitiu capturar essências sensíveis, pois o olhar, antes de mais, é uma categoria social.

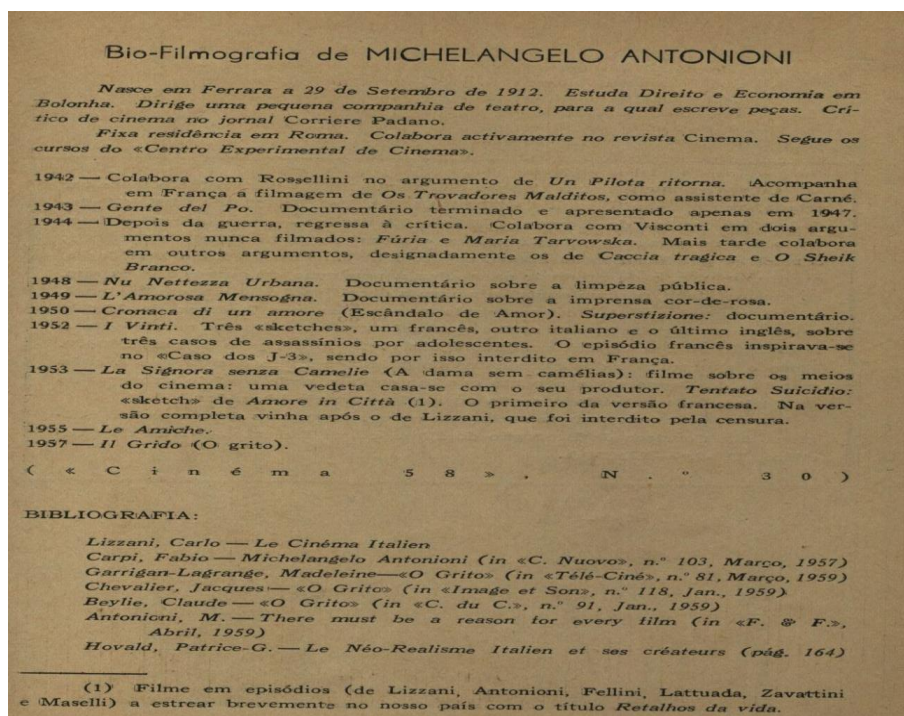
Chegados a esse ponto, não podemos passar sem reforço do fundamental desse passo. Em meu entender, a reinterpretação responsável pela elevação de todo o cinema à esfera da arte não traduziu a descoberta tardia da verdadeira natureza do cinema, nem muito menos a lenta progressão que teria ido da técnica, passando pelo documentário, até atingir o nível da ficção. Antes, refletiu a entrada em cena de novo regime de descrição dos afazeres cinematográficos que cumpriu objetivos políticos específicos. Somente muitos anos depois é que será tornada evidente a afirmação de o cinema entendido puramente como registro histórico não ser nada além de carta fora do baralho e que o derramamento de nomenclaturas utilizadas para a inteligibilização da história do cinema pôde ser reunidos na dicotomia entre cinema comercial e cinema de autor – uma variante do cinema arte –, como se de «Lumière a Jean Rouch» tivesse havido idêntica e única partilha¹¹⁰⁶. Ora, para a ampliação do entendimento da emergência de tal regime de descrição responsável por conferir centralidade ao conceito de arte na perspectivação do cinema, é mister o acompanhamento do processo de formação do campo cinematográfico, pois só assim poderemos compreender em seguida o respeito e a reverencialidade suposta na construção e circulação de tal conceito.

¹¹⁰⁵ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Depoimento de Alex Viany, para José Inácio de Mello e Souza, 21 de setembro de 1978, p.16.

¹¹⁰⁶ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.35.

FORMAÇÃO DO CAMPO CINEMATOGRAFICO

O processo de formação de algo como um campo cinematográfico foi indissociável das modalidades de endereçamento ao cinema ofertadas pelos dirigentes cineclubistas, na medida em que a existência deste campo estético – com regras, vocabulários, alianças, etc. – não pré-existiu aos modos de relacionamento com o cinema performatizados pelos agentes envolvidos com os afazeres cinematográficos. Isso significa que o campo cinematográfico foi sendo montado a partir das relações que os dirigentes cineclubistas e espectadores puderam estabelecer com o cinema. A captação da mensagem cinematográfica pela identificação dos sentidos imputados à obra fílmica pelo diretor constituía o primeiro passo na valorização do cinema arte. No entanto, o trabalho de escavação das intenções do autor e sua biografia só eram completos quando relacionados não apenas as duas figuras da interioridade do autor – a intencionalidade e a personalidade –, mas também ao lote de filmes anteriormente produzidos pelo autor. Daí o Cine-Clube Católico considerar como igualmente imprescindível a reunião das peças fílmicas que compunham o itinerário estético traçado pelo diretor de cinema. Ao lado da biografia, a bio-filmografia¹¹⁰⁷:



Após o vai-e-vem entre a intencionalidade e a personalidade do autor e os filmes produzidas pelo próprio, o espectador idealizado pelos cineclubes saltava das pequenas ilhas

¹¹⁰⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

imagéticas ao atlas total que continham as imagens veiculadas pelo cinema em geral, aquilo que foi designado pelo Cine-Clube Católico como «evolução da arte cinematográfica».

Os filmes [...] situam-se em relação à obra de seu autor e à evolução da arte cinematográfica – razão porque tentaremos sempre aproximá-los de uma e outra, através de estudos algumas vezes amplos sobre autores e análises de idéias em contraposição.¹¹⁰⁸

A independentização dos temas face à figura do autor tomou alguns caminhos: a organização por gêneros (*Western, suspense, etc.*), as escolas modernas de cinema (*noir, Nouvelle Vague, neo-realismo italiano, etc.*), o cinema nacional (francês, italiano, brasileiro, etc.), ou, ainda, a aglutinação que adviria da natural pujança própria de certas temáticas. É o que se encontra dito no programa do Cine-Clube Católico, nomeadamente na parte final intitulada *Porque exibimos este filme*:

Para enquadrar estes filmes no ciclo Inquérito sobre o Amor Humano podemos considerá-lo sob variadas perspectivas, o que, de resto, é inevitável dada a imprecisão do tema.¹¹⁰⁹

O racismo, o amor, a violência, temas que permitiam devido à sua intensa «impressão» e ao seu peso próprio a existência da focagem temática. Iniciado após o «término da guerra»¹¹¹⁰, o neorealismo italiano não era nada além do esforço de jovens cineastas que «procuraram abstrair-se da forma para aprofundar com a verdade no conteúdo». Mas havia mais. Todas as formas de leitura concentradas nas análises temáticas cinematográficas poderiam e deveriam ser vinculadas as «idéias em contraposição». Eis o trampolim institucional a partir do qual os espectadores se lançavam para outros domínios artísticos e não-artísticos:

Agora, porém, o nosso objetivo é, não só tratar a questão de maneira directa e sistemática, como também lançar as vistas sobre as relações do cinema com as outras artes. Em primeiro lugar, portanto, o enquadramento da arte numa perspectiva cristã, que é a perspectiva do C.C.C.; depois a análise das várias formas de expressão artística através do cinema.¹¹¹¹

Quer dizer, o *dispositivo temático* dava ao cinema a chance de caminhar pelos circuitos das artes. O que importa ir percebendo é o fato de o cinema arte não apenas se afastar negativamente do cinema comercial, mas tomar medidas positivas de valorização de si, especialmente a de aproximação a outras artes. Mas, já lá iremos. Antes, os domínios não

¹¹⁰⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹¹⁰⁹ Idem.

¹¹¹⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudo de Minas Gerais, 1958.

¹¹¹¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1960.

estéticos. Quanto aos domínios não artísticos, mesmo no Cine-Clube católico e apesar de sua espinha dorsal cristã, os membros não se encerravam às voltas dos dogmas da igreja, não obstante a tendência de cristianização das leituras, contando com enorme variedade de enquadramentos, dentre os quais a sessão permanente de estudos chamada *Sociologia*. Também os estudos do Cine-Clube Pró Deo saltavam para lá do perímetro dos assuntos credenciados pela religião professada, em prol da caminhada no «terreno da estética»¹¹¹², «da técnica», «da sociologia», «da pesquisa», «da psicologia», «da História», não ficando atrás da vasta bibliografia de psicologia do Cineclubes Don Vital¹¹¹³. A «inteira compreensão de um artista» não rebentava simplesmente pelo contato com a obra¹¹¹⁴, sendo indispensável que viesse se juntar «elementos colhidos de outros pontos de vista», sem os quais o estudo ficaria «incompleto», sobretudo se não levassem em conta pontos de vista que dessem conta do «jogo de influências recíprocas entre o artista e o ambiente social». Sociologizado o cinema, o diretor dos filmes, reposicionado na condição de homem, daria a ver que não era nada mais que ser reativo respondendo ininterruptamente às convocações do meio social, ainda que espelhasse os problemas sociais gerais a partir de formas artísticas específicas. Regra aplicável à totalidade dos artistas. Porque, se podia haver homens «anti-sociais»¹¹¹⁵, era impensável homens «a-sociais», pois mesmo os artistas que se imaginavam lobos solitários uivando à lua continuavam com pés no chão do século. Nas palavras de Mário Bonito, tratava-se da análise simultânea de «todo o cinema» e «todo o meio século», unindo «o geral e o particular» em uma totalidade nuançada pela consideração pormenorizada dos mais diferentes camadas de socialização positivas e negativas:

A situação material, o estado social e econômico de determinada comunidade, a sua temperatura intelectual, o modo de amar, de rir (ou de não rir), de sofrer, de lutar, de gozar, ou de ficar indiferente, os coeficientes de fé, de acatamento e de revolta.¹¹¹⁶

A reatividade característica das ações do homem não faziam dele ser submisso às forças do social. Em consequência, a inteligibilização da conduta do artista e da obra que dele emana exigia a substituição do modelo da causalidade pelo da reciprocidade entre ambiente e indivíduo, aquilo que atendia pelo nome de interação:

Por interações designam-se as ações e reações mútuas da individualidade e do ambiente um com o outro, pois que não só o ambiente actua sobre o

¹¹¹² Cinemateca do MAM. Cine-Clube Pro Deo, 1962.

¹¹¹³ Cinemateca Brasileira. Cine-Clube do Centro Dom Vital, maio de 1957.

¹¹¹⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹¹¹⁵ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹¹¹⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

indivíduo, como também este pode mais ou menos modificar o ambiente, em diversos sentidos.¹¹¹⁷

Para o Cineclube Dom Vital, a interatividade traduzia-se no esmiuçamento a fundo das relações formativas do entorno, indo gradativamente dos elementos mais próximo ao mais distante, indo «dos menores grupos aos maiores»¹¹¹⁸, «da família à cidade», «à nação», «à comunidade das nações»: sociologizado, o conhecimento do filme dependia cada vez mais do conhecimento do não-filme. Ora, o *dispositivo de sociologização do objeto fílmico* cumpria dois objetivos distintos e complementares. O primeiro deles: o aumento da capacidade cumulativa de cinema. A perspectiva sociológica funcionava como princípio de acolhimento dos filmes menores. Reflexo do meio social e dotado de reações específicas, o cineasta medíocre ganhava pertinência nos processos de aprendizagem sobre cinema. Na chave de leitura sociológica, nada melhor que o cineasta medíocre elevado a ponto de partida da compreensão do meio social, pois quanto menor a força de refração da superfície da subjetividade do artista maior a coincidência entre direção das influências que ali entram e saem. Se grandes poetas do cinema não se furtavam aos condicionamentos sociais, «os poetas menores»¹¹¹⁹, pela menor potência de transformação do real, exprimiam com mais clareza o «conteúdo social» que servira de fonte de inspiração ao diretor. Se quanto mais sociologizado, maior a quantidade de filmes integrados ao processo de aprendizagem sobre cinema, maior também o número de autoridades socialmente reconhecidas a discutir cinema. E autoridades oriundas dos mais diversos campos disciplinares. Longe de ser assunto de sociólogo, o dispositivo de sociologização do cinema abria aos estudos cinematográficos diferentes campos disciplinares, pois o cerne da sociologização consistia no aprimoramento do conhecimento de todas as camadas dos condicionamentos fermentados no caldeirão do meio social. Por isso, com igual intensidade, liam-se autores da psicologia. Afinal, os efeitos do cinema sobre o público não faziam parte dos conteúdos sociais que influíam na criação da obra cinematográfica? A formação cineclubista não se esgotava, pois, no estudo dos filmes exibidos e fugia do perigo no qual caíam não só os sócios, «como até animadores e dirigentes dos cineclubes», todos os que subestimavam a referenciação ao real «em favor do cinema»¹¹²⁰, atitude tanto mais compreensível quanto mais o cinema se fazia «fascinante» e capaz de tornar a experiência cinematográfica, por isso, «deformante e alheada da realidade»,

¹¹¹⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹¹¹⁸ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Centro Dom Vital, 1958.

¹¹¹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

¹¹²⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1957.

o que os cursos de Marx ou o «Simpósio da Habitação Popular» pretendiam remediar¹¹²¹. Pela subdivisão temática do cinema em distintas camadas da realidade social a qual corresponderiam diferentes disciplinas dotadas de autoridades competentes, os cineclubes passavam a contar com participação de especialistas de toda ordem:¹¹²²

X — TEMAS POLITICOS, ECONOMICOS E SOCIAIS

Temas políticos

Pelo Sr. FRANCISCO DE PAULA FERREIRA, será desenvolvido o seguinte programa:

A -- durante o mês de maio três palestras sôbre

- 1 — consciência internacionalista
- 2 — a noção de democracia nos textos de Pio XII
- 3 — a idéia de democracia entre os cristãos através da história.

B — diferentes aspectos da politização
palestras mensais, a partir de maio, para auditórios especialmente convidados.

Semana de estudos

Sob a orientação geral dos senhores Dr. ALDO DE ASSIS DIAS, Juiz de Menores e Dr. MARIO ALTENFELDER, Diretor do serviço de Menores, o C.D.V., promoverá no mês de abril, uma Semana de Estudos sôbre o aspecto sociológico, educacional, jurídico político e religioso do problema do menor.

Para o temário de Realidade Brasileira

No primeiro Semestre, duas palestras com debate, do Dr. Mário Carvalho de Jesus, sôbre os temas:

- 1 — O sindicalismo em São Paulo; Três tendências e uma suposta unidade.
- 2 — Frente Nacional do Trabalho. — Perú — primeiro passo.

Em maio de 1957, depois de elencada a trupe de peso que compunha o Cine-clube Dom Vital, Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luís de Almeida Salles, Álvaro Malheiros, Gilberto Souza Lima, Rudá de Andrade, Máximo Barro, Caio Scheiby, Helio Furtado Amaral, o boletim anunciava a grade de estudos:¹¹²³

- 1 — História da Filosofia:**
1. Problema da matéria desde os jônios até Aristóteles (3 aulas)
 2. Problema da matéria na filosofia cristã da Idade Média (2 a.)
 3. Problema da matéria na especulação dos grandes sistemáticos da filosofia: Descartes, Spinoza, Leibniz (2 aulas).
 4. O materialismo do século XVIII. O antagonismo entre ciências empíricas e filosofia (3 aulas)
 5. Problemas levantados pelas ciências físicas modernas e possíveis soluções tomistas (2 aulas).

Ensino que iria do de filosofia ao religioso:

¹¹²¹ Cinemateca de São Paulo. Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, curso de introdução à cultura cinematográfica, outubro de 1962.

¹¹²² Cinemateca Brasileira. Boletim do cineclubes dom vital, abril de 1961.

¹¹²³ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro Dom Vital, 1957.

- 7 — **Religião** — Frei Bernardo Catão, OP:
Questões relacionadas com o problema de Deus e com a significação cristã do universo e da história.
1. Colocação cristã do problema de Deus.
 2. Roteiro lógico da demonstração da existência de Deus.
 3. A intuição primordial e o conhecimento pré-científico de Deus.
 4. As cinco vias de Santo Tomás para provar a existência de Deus.
 5. Outras fontes do conhecimento de Deus.
 6. As provas da existência de Deus e o conhecimento teológico de Deus; Transcendência e Imanência.
 7. As provas da existência de Deus e o conhecimento teológico de Deus: nosso modo de falar de Deus.
 8. Deus, objetivo da vida humana (natureza do crescimento espiritual).

Por fim, as aulas sobre religião terminariam na tentativa de conexão entre Heidegger e São Tomaz de Aquino. No ano anterior, o modernismo fora objeto de debate¹¹²⁴. Em março do ano seguinte, estava agendado o estudo do «romance simbolista»¹¹²⁵. E, para o próximo mês, findo os debates em torno da filosofia e da religião, os dirigentes alegravam-se com o afluxo para estudo do «romance brasileiro»¹¹²⁶, que já batia todos «recordes», contando com mais de 140 inscrições. Assim, era a «adequação entre o tema e os conferencistas»¹¹²⁷, produzida pelo dispositivo da sociologização, que dava ensejo ao ampliamiento da presença de figuras de autoridade nacionais, mas também de «renome internacional»¹¹²⁸, nas Conferências do Centro Dom Vital de São Paulo em 1956. Ao contrário da universidade popular invisível, capitaneado pelo imperativo do lazer, o cinema, a fim de ganhar o posto de arte, tinha que *mostrar suas autoridades*. Quer dizer, as autoridades não tinham apenas a função de vigiar e punir, mas também de valorizar. Fundado em 1921, no Rio de Janeiro, por Jackson de Figueiredo, o Centro Dom Vital só ganhava sua filial em São Paulo em 1954, tornando-se, então, ponto de convergência de intelectuais paulista. A lista do corpo docente enche os olhos:

¹¹²⁴ Cinemateca Brasileira. Boletim Cineclube do Centro Dom Vital, 1960.

¹¹²⁵ Idem, 1961.

¹¹²⁶ Idem.

¹¹²⁷ Idem, 1958-1961.

¹¹²⁸ Idem, 1958.

Prof. Luiz Cintra do Prado, Prof. Antonio Cândido de Melo e Souza, Prof. Antonio Queirós Filho, Dr. Tomás de Aquino Collet e Silva, Dr. Ibrahim Mathias, Prof. Enzo Azzi, Prof. Livio Teixeira, Prof. Leonard Van Acker, Fr. Anselmo Vilar de Carvalho, dominicano, Dr. Paulo de Tarso Santos, Prof. Soares Amora, Prof. José Van den Besselar, D. Mahias Marshall, OSB, Prof. Paulo Sawaia, Francisco Luiz de Almeida Sales, Paulo Emílio Sales Gomes, Benedito J. Duarte, Lima Barreto, Walter Khouri, Ruben Biáfara, Hélio Furtado do Amaral, Alvaro Malheiros, Rudá de Andrade, Caio Scheiby, Gilberto Sousa Lima, Máximo Barro, Cesar Mêmolo Jr., Mamor Myas, Marcos Marguliés, Thomaz Farbas, Prof. Lázaro de Almeida Prado, Frei Miguel Pervis, Frei Bernardo Catão, dominicanos, Prof. Alain Moreau, Prof. Vilma De Kattinsky, Helena Iraci Junqueira, Pe. Nicolas Boer, Pe. Cmarú, Prof. Jorge Martins Rodrigues, Ruy Bloem, Ruth Irsigler Lega (exposição de cerâmica), Fr. João José Pedreira de Castro, CFM, grupo de psicólogos e psiquiatras do "Centro de Estudos Franco da Rocha", Prof. Otacilio de Carvalho Lopes, Prof. Tolstoi de Paula Ferreira Pe. Aldemar Moreira, S.J., Prof. Yulo Brandão, Sanson Flexor, Geraldo Pinheiro Machado, Clovis Garcia, Sabato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Ruggiero Jacobbi, Alfredo Mesquita, Nicanor Miranda, Ziebinsky, Cacilda Becker, Gianni Ratto, Ruy Afonso, Sergio Cardoso, Liúero Ripoli Filho (encenação de "A cantora careca" de Ionesco), Augusto Boal, Carlos Pinto Alves, Fr. Léon Joseph Moreau, Dr. Roberto Herbster Gustão, e outros.

E continua na página seguinte:

Pessoas que prelecionaram no Centro (continuação)

II — Do Rio de Janeiro

Dr. Alceu Amoroso Lima, Dr. Gustavo Corção, Prof. Gladstone Chaves de Melo, Prof. Roberto Alvim Corrêa, Murilo Mendes, Dr. Hamilton Nogueira, Gilberto Machado.

III — Do exterior

Etienne Gilson, da Universidade de Toronto, Canadá; P. J. M. Lebre, Dom Yves Bossiere, Prof. Alvaro J. da Costa Pimpão, da Universidade de Coimbra, P. Michel J. B. Nielly, dominicano, Prof. Adolfo Casais Monteiro, Prof. Walter Rela, da Universidade de Montevideo.

...e muito mais gente ilustre, gente que não mais escreveria crônicas nas suas críticas de cinema, como Vinicius o fazia, mas que se valia de vocabulários e técnicas estritamente cinematográficos.

E se assim era, se o cinema tinha a necessidade de magnetizar autoridades de sorte sorte, não se compreende o cinema arte sem entender como funcionaram os sistemas de *parcerias* que as autoridades cineclubistas montaram para o engrandecimento do cinema. Sem sombra de dúvida, a simples existência do formato cineclubista, criado com o fito de aprofundamento das reflexões sobre cinema, representava um valiosíssimo gesto de valorização do cinema à sombra do qual progrediria sua dignificação:

Todo aquele que pretende fazer justiça, parece-nos que terá de dizer que Clube de Cinema de Coimbra para já, por tudo o que tem feito, dignifica o cinema. É já alguma coisa, e é com certeza o mais essencial do seu programa.¹¹²⁹

¹¹²⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1960.

O *dispositivo de institucionalização* era fundamental não apenas porque o cinema não se encontrava destelhado, mas porque a institucionalização supunha a aproximação à autoridade das autoridades: o Estado. Dito de outro modo, os cineclubes buscaram na legalização de suas atividades apoio contra as palavras de desprezo de parte da opinião pública que ainda via o trabalho cineclubista com desconfiança, pois os cineclubistas não podiam continuar a «aceitar sem protesto o comentário de certos jornalistas»¹¹³⁰, que publicavam matérias com o único fito de atingir os seus dirigentes, «ofendendo por reflexo seus aderentes», quando era sabido que os cineclubes só se interessavam pelo cinema arte, sendo «apolítico» e «indiferente a credos e religiões». Assim, o aconchego à sombra do Estado despontava como forma de blindagem contra as «dificuldades e incompreensões»¹¹³¹, contra a «apatia cultural» em que se vivia¹¹³², responsável por propiciar «certo ambiente de hostilidade á ideia cine-clubista». Tantos outros benefícios positivos e negativos pululam nas declarações encontradas nos arquivos do SNI, como, por exemplo, o fato de os cineclubes passarem a funcionar «em estreita ligação com a Cinemateca Nacional» a partir da confirmação do matrimônio com o Estado, livrando-se dos encargos financeiros dos alugueis de fitas. Enfim, o enquadramento legal assinala o momento histórico em que os cineclubes entraram em uma nova fase de atividade definida pelo término de sua fase heroica, marcada pela paixão interna e pela incompreensão externa, o momento em que o Estado português conferiu «justo prêmio» aos esforços do movimento cineclubista¹¹³³, ao reconhecer «de direito» o que até ali era apenas «situação de facto». É sempre tentador ficar debaixo das asas do dragão e de suas mefíticas benesses. Gradualmente, os críticos de cinema e dirigentes cineclubistas passaram a experimentar com mais intensidade a exigência de reconhecimento estatal, exigência materializada na validação do Estatuto cineclubista, cujas restrições e regulações à liberdade dos associados e dirigentes ver-se-iam compensadas pelo progresso da tarefa de valorização do cinema suposta na parceria entre Estado e cineclubes:

A este propósito não me parece descabido lembrar que tal tarefa – enorme, difícil e complexa tarefa – assentava na base da pura valorização da atividade dos Cine-Clubes.¹¹³⁴

Ei-lo, o Estatuto-modelo a ser adotado pelos Cine-Clubes¹¹³⁵:

¹¹³⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

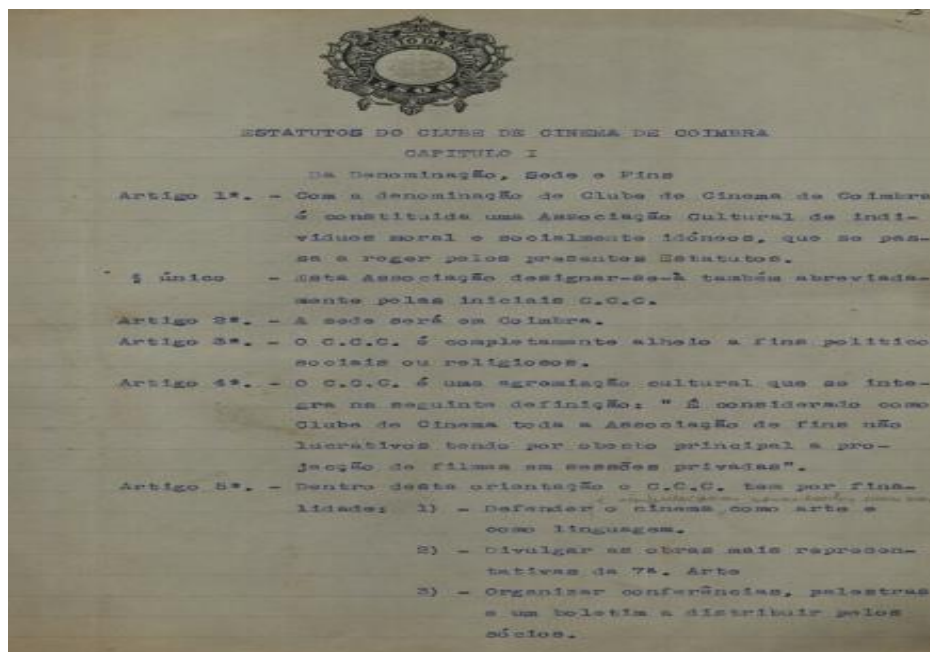
¹¹³¹ Idem.

¹¹³² Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹¹³³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹¹³⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

¹¹³⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube de Cinema de Coimbra, 1959.



Em 1956, o Cine-Clube de Estremoz, ao relatar o encontro entre «o Senhor Secretário Nacional da Informação e os membros da Comissão Consultiva dos Cine-Clubes Portugueses»¹¹³⁶, que teve lugar no palácio da Foz, fazia questão de deixar registrado a nova «confiança» resultante desse encontro, porque os dirigentes e membros dos cineclubes tinham ganho, ali, a certeza de que «altas entidades oficiais tomaram consciência da importância nacional do movimento cine-clubista», conscientização que mereceu «telegrama de júbilo» ao S.N.I. por parte dos cineclubes. Nesse mesmo sentido, os cineclubes brasileiros tomaram como boa-nova o crescimento do «reconhecimento dos poderes constituídos» em 1960, nomeadamente o da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, responsável pela criação de uma campanha de «esclarecimento dos educadores»¹¹³⁷, cujas coordenadas seriam fornecidas pelos cineclubes. Como é evidente, para que o parafuso do Estado desse mais voltas no estreitamento dos laços com os cineclubes, os dirigentes cineclubistas tinham que demonstrar também as vantagens que o Estado podia extrair nesse movimento de aproximação. Em uma circular endereçada ao Ministro da Educação Nacional a 23 de março de 1953, o Cine-Clube do Porto chamava a atenção do governo para os benefícios econômicos do movimento cineclubista:

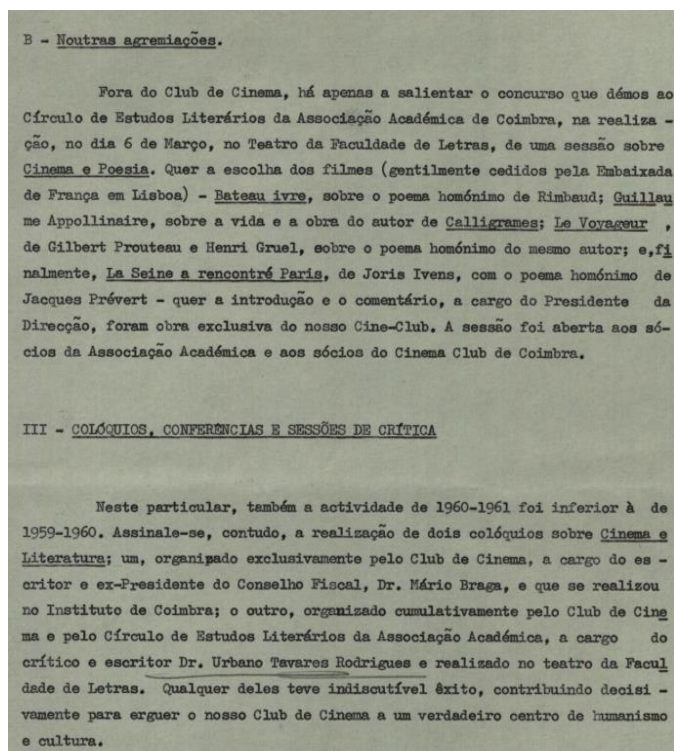
Mas não é certamente exagero de entusiasmo ter afirmado, através dela, que nós, e os Cine-Clubes como o nosso, vem remediando – na falta de legislação e organismos adequados, e sem quaisquer encargos para o Estado – a falta de Institutos Oficiais de sentido marcadamente pedagógico.¹¹³⁸

¹¹³⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Estremoz, 1956.

¹¹³⁷ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, Curso de cinema para educadores, 1960.

¹¹³⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 23 de março de 1953.

Para que o cinema passasse a ser definitivamente olhado com respeito, os cineclubes aproximaram-se de outros campos artísticos socialmente reconhecidos. Tinha início, então, intensa colaboração com escritores, pintores, músicos e intelectuais. Penso, por exemplo, no curso de História da arte, realizado em conjunto com o Museu Machado de Castro em 1958, ou, então, nos Estudos Literários junto à Associação Acadêmica de Coimbra no teatro da faculdade de letras, onde foram apresentadas investigações concernentes à relação entre cinema e poesia¹¹³⁹:



Em ambos os casos:

Trata-se de uma iniciativa inteiramente inédita em Portugal e que pelo seu valor vem colocar o cineclubismo num plano a que ele ainda não tinha ascendido e no qual tem necessidade de se colocar quanto antes, pois não pode abdicar de suas prerrogativas culturais, antes deve afirmá-las cada vez mais.¹¹⁴⁰

O dispositivo da sociologização capitalizava o cinema. Mais filmes e mais autoridades. O dispositivo da institucionalização tinha efeito idêntico, aproximando o cinema do símbolo maior da autoridade, o Estado. Acontece que os debates sobre cinema ocorridos nas décadas de 30 e 40 no interior da escola formal já tinham conferido ao cinema alguma *respeitabilidade* e já tinham estabelecido relações estreitas com o Estado. Por exemplo, o cinema educativo fora incluído à Biblioteca Central de Educação criada no Distrito Federal

¹¹³⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube de Cinema de Coimbra, 1961.

¹¹⁴⁰ ANTT. Cine-Clube de Coimbra, 1955.

em 1933, contando com uma divisão de cinema educativo responsável pelo fornecimento de filmes às escolas públicas do Rio de Janeiro. Se o dispositivo da sociologização reforçava a legitimidade do cinema como acontecimento social dotado de valores positivos, não dava conta da elevação do cinema à categoria de arte. O psicanalista, o sociólogo, o professor, mas também o Estado, apoiados na tese de o cinema refletir o real e contribuir ao conhecimento em geral, garantiam o cabimento dos estudos cinematográficos na elucidação da vida social. Em compensação, nada somavam ao realce do estatuto artístico do cinema. Para tanto, o dispositivo da sociologização tinha de acrescentar o *dispositivo de culturalização do cinema*, pois era preciso demonstrar a possibilidade da «cultura pelo cinema»¹¹⁴¹. Nesse caso, quando as autoridades falavam de cinema, falavam do incremento do caldeirão cultural propiciado pela inclusão do cinema na lista do panteão dos deuses sentados no firmamento das artes. Daí o sentido da afirmação feita na I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro encaminhar-se mais em direção à exaltação da cultura que às exaltações das potencialidades estéticas do cinema:

A Mostra se revestiu ainda de alto sentido cívico. A afirmação do cinema brasileiro é uma afirmação de nossa vitalidade cultural, de nossa presença, há longo tempo, no campo de uma arte que só medra e viceja nos países de grande sedimentação cultural.¹¹⁴²

Após o elenco dos meios pelos quais um qualquer cineclube poderia vir a «trabalhar pelo bom cinema»¹¹⁴³, Didonet terminava sua argumentação esclarecendo que o objetivo maior de um cineclube era, «através do cinema», «conquistar a cultura». Se o Cineclube Dom Vital via-se a si mesmo como «representante do que melhor poderia oferecer São Paulo»¹¹⁴⁴, isso devia-se à sua «posição de reafirmação dos legítimos valores da Cultura através do cinema», sendo a formação cinematográfica a porta de entrada para a formação de uma *paideia* tupiniquim a englobar outros domínios artísticos, o que explica, entre outras coisas, o incentivo aos membros do Cineclube Dom Vital a frequentar o MASP e a conhecerem as obras de «Boticelli», «Bosh», «Van Dyck», «Reynalds», «El Greco», «Goya», entre outros. Culturalizado, o cinema não apenas cooperava no engrossamento do caldo da cultura do país, mas também no avolumar capital cultural dos cidadãos, sobretudo porque o cinema – recalibrado pelo dispositivo do cinema cultural – tornava-se exímio divulgador das artes,

¹¹⁴¹ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹¹⁴² Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, janeiro de 1952, p.62.

¹¹⁴³ DIDONET, Humberto. **Associativismo**. São Paulo: SESI, 1963, p.17.

¹¹⁴⁴ Cinemateca Brasileira. Boletim Cineclube do Centro Dom Vital, 1961.

como se a experiência cinematográfica fosse meio privilegiado para a «abertura de muitas pessoas para a arte em geral»¹¹⁴⁵. Nobre insistia na ideia de que:

Ensinando-se uma arte eclética, como o cinema, amplia-se a cultura individual na sua generalidade, pois isso contamina, pela elevação do espírito, a noção do conhecimento das outras artes, não só de ficção como as plásticas e até a música.¹¹⁴⁶

Se a consolidação de mecanismos de valorização do cinema representou um dos eixos maiores das políticas cineclubistas, como entender a insistência no envio dos seus espectadores para campos estéticos não-cinematográficos? Transformado em bem cultural entre outros, o cinema podia ser *disciplinado* e convertido em disciplina a compor a grade curricular de instituições que não se dedicavam exclusivamente ao estudo do cinema. Fundado a 31 de outubro de 1931 em Campinas, o Centro de Ciência, Letras e Artes, cuja demorado no acolhimento do cinema nos seus programas de estudo era notória, não podia continuar a não ministrar cursos de cinema a partir do impacto do dispositivo do cinema cultural, pois não mais podia se furtar a alegação de o cinema pertencer aos pilares da formação dos que não abiram mão de uma «visão totalizada de cultura»¹¹⁴⁷. Doravante, ao lado do som das aulas proferidas pela pianista Guiomar Novaes em 1962¹¹⁴⁸, escutavam-se aulas sobre cinema:¹¹⁴⁹

O U T U B R O	N O V E M B R O
Horário: 20 horas.	Horário: 20 horas.
16 - JORNALISMO Dr. Julio Mesquita Filho.	3 - SOCIOLOGIA Prof. Dr. Florestan Fernandes
20 - Inauguração da Exposição LAZAR SEGALL PEQUENA GALERIA Conf. Prof. P. M. Baró.	6 - FISICA Prof. Mário Shoemberg
23 - TEATRO Prof. Décio de Almeida Prado	7 - FILOSOFIA Prof. Inácio da Silva Teles
24 - RECITAL DE PIANO José Mário Feitosa Barreto.	8 - RECITAL DE PIANO Dalva Tirico.
25 - CINEMA Prof. Francisco Luiz Almeida Salles	9 - ORQUESTRA DE CAMERA C.C.L.A. Maestro Van den Branden
27 - ARTES PLASTICAS Lourival Gomes Machado.	10 - ECONOMIA Prof. Josué de Castro
28 - RECITAL Oscar Borghet	13 - LITERATURA Prof. Antônio Cândido Mello e Souza.
30 - DIREITO Dr. Antônio Queiroz Filho	17 - ARQUITETURA Arquiteto José Vilanova Artigas
31 - Sessão solene de aniversário com a presença do Exmo. Sr. Governador Prof. Carlos Alberto Carvalho Pinto	18 - DIREITO Dr. Nelson Hungria
	20 - MUSICA Prof. Diogo Pacheco
	22 - EDUCACAO Prof. Roque Spencer Maciel de Barros
	23 - RECITAL de artistas campineiros
	24 - ANTROPOLOGIA Prof. Paulo Duarte

¹¹⁴⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

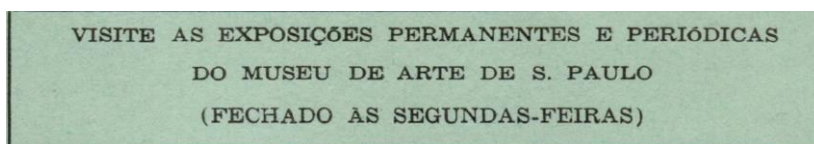
¹¹⁴⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube de Aveiro, 11 de março de 1955.

¹¹⁴⁷ Cinemateca Brasileira, Centro de Ciências, Letras e Artes, curso de introdução à cultura cinematográfica, 1962.

¹¹⁴⁸ Idem.

¹¹⁴⁹ Idem.

Ainda que nos pareça natural, para não dizer indiscutivelmente benéfica, a associação entre cinema e artes em geral, cumpre lembrar a absoluta inexistência de indicações na entrada ou na saída de concertos de música clássica incitando a ida ao cinema. Alguém imaginaria esbarrar nos corredores dos teatros nacionais e internacionais por onde reboam as melodias do pianista Nelson Freire com avisos semelhantes aos afixados pelo Cine-Clube Dom Vidal ao final do boletim cineclubista:¹¹⁵⁰



A culturalização do cinema não era pouca coisa. É preciso ter em mente que os cineclubes muitas vezes sequer possuíam sede própria. De modo que não podiam continuar sendo acolhidos pelos clubes de «campismo» se quisessem ascender a planos mais elevados da cultura¹¹⁵¹. Exceto pelos diálogos com o Estado e a escola, o cinema não tinha sido à partida convidado pelas universidades, museus e instituições culturais à mesa para tomar chá. Com a culturalização do cinema, o campo cinematográfico construía para si um pé-de-meia simbólico e reunia à volta de si montantes de capital artístico que lhe permitiria se aventurar em seguida pelas minas ainda não descobertas do cinema. Qualquer que tenham sido as estratégias de valorização do cinema, há entre elas um denominador em comum. Todas dependiam da construção de dispositivos específicos de endereçamento ao cinema ofertados aos espectadores. Por intermédio da definição da natureza do cinema, os espectadores eram motivados a associar-se a outros campos estéticos (à música, ao teatro, etc.), a outras instituições (museus, universidades, etc.), construindo, nesses sucessivos gestos, o *campo cinematográfico*. Completando a ressalva: ali onde os dirigentes cineclubistas, críticos e espectadores imaginavam estar ligados apenas à construção de formas de objetivação do cinema amplificadoras do saber a respeito da sétima arte, estava em andamento o delineamento dos circuitos de estudo do campo cinematográfico. Feita a ressalva, é preciso dar prosseguimento à reunião e à análise da série de dispositivos mobilizados em nome da dilatação da compreensão da natureza do cinema.

Entre eles, merece destaque o *dispositivo de adaptação*. Nele, os dirigentes cineclubistas encontraram o princípio de multiplicação dos pontos de contato entre cinema e

¹¹⁵⁰ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Centro Dom Vital, 1957.

¹¹⁵¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 07 de dezembro de 1957.

esferas artísticas de onde o cinema arte poderia e deveria extrair valor. Secundarizando o papel do conceito de realidade como fonte explicativa da imagem cinematográfica, o dispositivo da adaptação fazia das artes circunvizinhas a alavanca para a ampliação do conhecimento sobre cinema, de modo que a qualidade da compreensão daquilo que se via em uma exibição cineclubista passava a depender menos da captação do real registrado nas imagens em movimento e mais dos sistemas de relação entre diferentes campos estéticos, especialmente entre cinema e literatura, desde a infância:

A exibição de as aventuras de tim-tim. “O aspecto que mais justifica a exibição deste filme num Cineclube está na adaptação cinematográfica. Sem desprezar todos os outros valores, é este o que, no caso, merece mais concretamente a atenção de quem goste de aprofundar e compreender melhor o que vê no cinema.”¹¹⁵²

Seria necessário acrescentar tento. É preciso ter em mente a distinção entre o conceito de adaptação, entendido como o estudo das formas de apropriação pelo cinema de peças de teatro e livros, e o conceito de adaptação, referente à fidelidade das imagens cinematográficas ao real de onde elas derivariam. Como vimos, a segunda forma de entendimento do conceito pertencia ao dispositivo de sociologização e tinha como consequência o ganho da atenção de autoridades socialmente reconhecidas mas desligadas da investigação de problemas propriamente estéticos. Portanto, a primeira forma de inteligibilização do conceito de real tinha funções completamente diferentes das do dispositivo da sociologização. Antes de seguir em frente, melhor exemplificar a distinção entre os sobreditos conceitos homônimos. Ao ensinar o espectador a fazer a passagem das imagens as coisas e a medir se o cinema fora fiel, ou não, à realidade adaptada à tela, quer dizer, se o cão de todos os dias correspondia, ou não, ao «cãozinho» cinematográfico:

Querem dizer o que acharam bem e o que acharam mal? Se os animais pareciam mesmo cão, gato, galo e boi, se mexiam bem, se a Carochinha estava bem vestida, e se gostaram ou não da representação! Valeu!¹¹⁵³

Aquilo que designei por dispositivo de adaptação não arrastava o espectador no sentido da averiguação da correspondência entre imagens cinematográficas e coisas de que as imagens são imagens, ligava-o à exigência de apreensão do funcionamento dos campos estéticos consagrados. O dispositivo de adaptação ineria o cinema no «mundo cultural». Daí, a necessidade da disponibilização de ciclos de estudo que focassem o pertencimento do cinema ao mundo cultural:

¹¹⁵² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1960.

¹¹⁵³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

Dentro de condições tão desanimadoras, não desistimos, todavia, de realizar este ciclo, pois nos parece ser de extrema urgência restituir o nosso Cineclubismo ao reconhecimento de que a arte cinematográfica só avulta e significa dentro de um mundo cultural.¹¹⁵⁴

Estamos diante de duas formas de inerência do cinema ao dito mundo cultural. Por um lado, é verdade que o dispositivo de adaptação mais não fazia que reforçar os nós entre cinema e artes já implicado no dispositivo da culturalização do cinema. Por outro lado, não é menos verdadeiro que tal reforço escondia enormes diferenças entre ambos. O dispositivo de culturalização não estabelecia nenhum nexo de implicação entre conhecimento das artes em geral e progresso no conhecimento cinematográfico, ao passo que o dispositivo de adaptação fazia com que as outras artes ocupassem o lugar de *fonte de conhecimento relativo ao cinema*. Dito de outro modo, no primeiro dispositivo, quanto mais saber o espectador reunisse a respeito de Bosh, Van Dyck, Reynolds, El Greco, Goya, mais ampliava o que Nobre chamava de cultura individual. No segundo dispositivo, quando mais saber o espectador reunisse a respeito de Bosh, Van Dyck, Reynolds, El Greco, Goya, mais ampliava o conhecimento sobre cinema. Em suma, o dispositivo de culturalização do cinema convertia os demais objetos culturais em capital cultural, enquanto o dispositivo de adaptação transformava-os em *capital cinematográfico*. Neste caso, reparar nos quadros de Goya ou escutar as melodias de Guiomar Novaes não era conhecer melhor cultura, mas sim cinema. Em suma, o cinema não era apenas arte eclética, como queria Nobre, uma arte disposta a dar o braço as outras artes em passeios pelo mundo da cultura, mas arte que se *constituía* a partir do diálogo com as demais atividades artísticas. Nele – no dispositivo de adaptação – os dirigentes dos cineclubes encarrilharam os princípios de expansão de leitura em circuitos infinitos de aprendizagem *sobre cinema*. Vincada a certeza de o conhecimento sobre cinema somente avultar em relação ao mundo cultural, os dirigentes cineclubistas investiram na construção de circuitos de leitura infinitos, circuitos que iam se tornando exaustivos a pouco a pouco. A partir da ideia de mundo cultural, tentava-se organizar:

o mais ilustradamente possível, com Dom Quixote, de Kozintsev, sobre a obra de Cervantes – uma perspectiva sobre a adaptação de obras clássicas –, Robinson Crusoé, de Luis Buñel, sobre o livro de Defoe – fazendo o transito para a literatura moderna –, Grandes esperanças, de David Lean, sob o texto de Dickens – para a novela de costumes inglesa –, a taverna, de René Clément, sobre L'Assomoir de Zola – para o realismo – Moby Dick, de John Huston, sobre o livro de Melville – para o “renascimento americano” –

¹¹⁵⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

, e, finalmente, O Diário de um Pároco de Aldeia, de Robert Bresson, sobre o romance de Bernanos – filme que, embora já apresentado pelo Cineclube, é uma obra prima de “tradução” cinematográfica do monólogo interior do grande romance contemporâneo.¹¹⁵⁵

O Cine-Clube do Porto substanciava o imperativo de expansão das leituras do mundo cultural pela citação do cineasta russo Alexandre Nevski:

Quantos trabalham no domínio do cinema artístico deveriam, não apenas estudar atentamente a dramaturgia e a representação, mas assenhorar-se, com aplicação não menos inferior, de todas as subtilezas da montagem em cada uma das outras formas de arte.¹¹⁵⁶

As tais subtilezas foram batizadas de ontologia. Ontologias entre teatro e cinema, entre literatura e cinema, entre música e cinema, entre baliado e cinema¹¹⁵⁷. Do cinema de volta à leitura:

Em cada sessão será apresentado um filme adaptado de uma obra de um escritor de reputação universal [...] Essas sessões obedecem a um duplo propósito: apreciar alguns aspectos da adaptação cinematográfica de obras literárias e interessar o espectador de cinema pela obra do escritor do qual se viu a versão cinematográfica de um romance, um conto ou uma novela.¹¹⁵⁸

O mencionado duplo canal de leitura não era senão a ativação simultânea do dispositivo de culturalização do cinema e do dispositivo de adaptação, ou, se quisermos, a conjugação de capital cultural e capital cinematográfico. Mas, havia mais. A partir do momento em que se edificava o imperativo de conhecimento do cinema por meio do acesso ao funcionamento dos diversos campos estéticos que compunham a cultura em geral, a exigência de aprofundamento em leituras explodia em ramificações de toda sorte, visto que o mesmo princípio de lateralização do conhecimento em direção à outros campos culturais imposto ao espectador interessado no estudo do cinema se aplicava em seguida aos objetos estéticos lateralizados em nome do retorno a uma compreensão mais aguçada do cinema. Para a captação de todos as nuances resultantes do processo de adaptação do livro O retrato de Dorian Gray ao cinema, como não o aproximar das outras produções literárias de que o livro era devedor, sobretudo havendo indícios de sobra a indicar inúmeros pontos de contato entre o «entrecho» de O Retrato de Dorian Gray e o livro O médico e o monstro¹¹⁵⁹? No entanto,

¹¹⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

¹¹⁵⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

¹¹⁵⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1959.

¹¹⁵⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹¹⁵⁹ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p. 49.

como não saltar deste último livro para o Fausto, de Goethe, cujas formulações e encadeamentos narrativos certamente embasavam os outros dois livros? Palmo a palmo, o imperativo de leituras subordinadas à ampliação do conhecimento sobre cinema esparramava-se pelo interior dos cineclubes. Difícil evitar a tentação de saltar de ramo em ramo de saber quando a exigência de produção de narrativas cinematográficas fora eclipsada pelo imperativo de espectadores dotados de capital cultural e cinematográfico.

Fosse como fosse, os espectadores foram sendo confrontados com a obrigação de escrutinar a fundo e amplamente tanto o cinema quanto à cultura. Não se podia avançar nos processos de formação cineclubistas sem o passo a passo implícito no dissecamento do «filme todo»¹¹⁶⁰, «sequencia por sequencia», «cena por cena», até mesmo «plano a plano», mas tampouco sem a aplicação do mesmo rigor no trato do cinema aos assuntos relativos à cultura em geral, onde os espectadores poderiam e deveriam levar a cabo a recolha minuciosa do molho de chaves do acesso ao cinema, porque apenas a «integração do cinema na evolução cultural do educando» impediria que o cinema se encerrasse «em si mesmo»¹¹⁶¹, fechando as portas do acesso ao compreensão da sétima arte. Não à toa o livro de Walter da Silveira começa com a afirmação de o cinema, sendo uma «arte narrativa»¹¹⁶², utilizar o espaço «como a pintura» e o tempo «como a música», mas também e, sobretudo, o de valer-se do romance, porque o «filme se origina e termina no tema em decurso». Tão vastos eram os aspectos que mereciam ser recolhidos pelo estudioso de cinema «quer da *dança*», «quer no *cinema*» que o desejo de estudar «analogias» entre esses campos estéticos, bem como sua «fusão»¹¹⁶³, não podia ser feito «rapidamente e de uma só vez», mas por ciclos. Isso implicava que a compreensão adequada de «qualquer mensagem humana, em termos de arte», exigia espectadores que aprendessem a «*soletrar* a linguagem plástica do cinema», por meio do estudo aprofundado de outras atividades artísticas, pois não se estudava «bailado» apenas porque havia «filmes onde se dança», assim como tampouco se compreendia o cinema sem o estudo da pintura, já que cada imagem do cinema «constitui um quadro»¹¹⁶⁴. Os dirigentes do Cine-Clube do Porto não deixam de lembrar aos associados que os críticos que se referiam aos filmes de Emílio Fernández invocam invariavelmente «ponto de contacto existentes entre o cinema de Fernández e a pintura moderna mexicana»¹¹⁶⁵. Na sessão seguinte, a necessidade

¹¹⁶⁰ Idem, p.79.

¹¹⁶¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1955.

¹¹⁶² SILVEIRA, Walter da. **Fronteras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.17.

¹¹⁶³ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

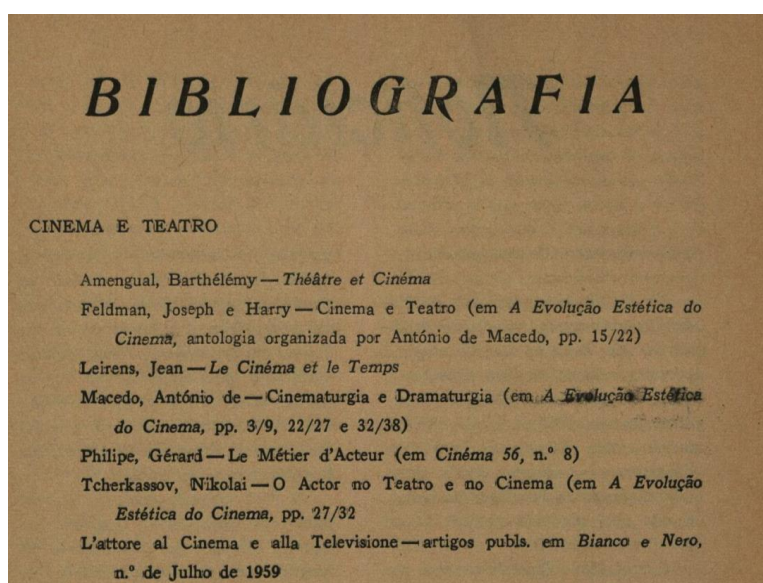
¹¹⁶⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 13 de julho de 1952.

¹¹⁶⁵ SILVEIRA, Walter da. **Fronteras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.73.

de conhecer as demais artes para se alcançar aguda compreensão do cinema era vista como algo a ser ampliada:

De molde a abraçar não só a pintura mas todas as restantes artes, mórmente a literatura, a escultura, a música e a aruitetura – melhor dizendo, toda a cultura de um povo.¹¹⁶⁶

Não se ia apenas do cinema ao quadro ou à música. Não sendo totalidades acabadas, as peças de arte tinham uma história própria que poderia e deveria ser esmiuçada, descendo as ínfimas preocupações do estilo. O escalonamento dos ciclos de estudo dependia da disponibilidade de biografias¹¹⁶⁷:



Passo a passo, os espectadores deveriam ser conduzidos até o ciclo intitulado *A evolução da arte desde a pré-história aos nossos dias*, ciclo que contava com os estudos dos seguintes temas:

Pré-história; primitivismo actuais; arte grega e romana; arte pré-romântica; arte românica; artes e técnicas artísticas; aspectos do renascimento; uma exaltação pré-romântica de massas, corpos e almas; neo-classicismo; romantismo e realismo; impressionismo e pós-impressionismo; o cubismo e o novo espírito da criação artística; o surrealismo e a arte abstrata.¹¹⁶⁸

Esse ciclo tinha um nome no interior do Cine-Clube Católico. Segundo os dirigentes do Cine-Clube Católico, tratava-se de entender o cinema segundo o mote da «arte total», que

¹¹⁶⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 13 de julho de 1952.

¹¹⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1960.

¹¹⁶⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

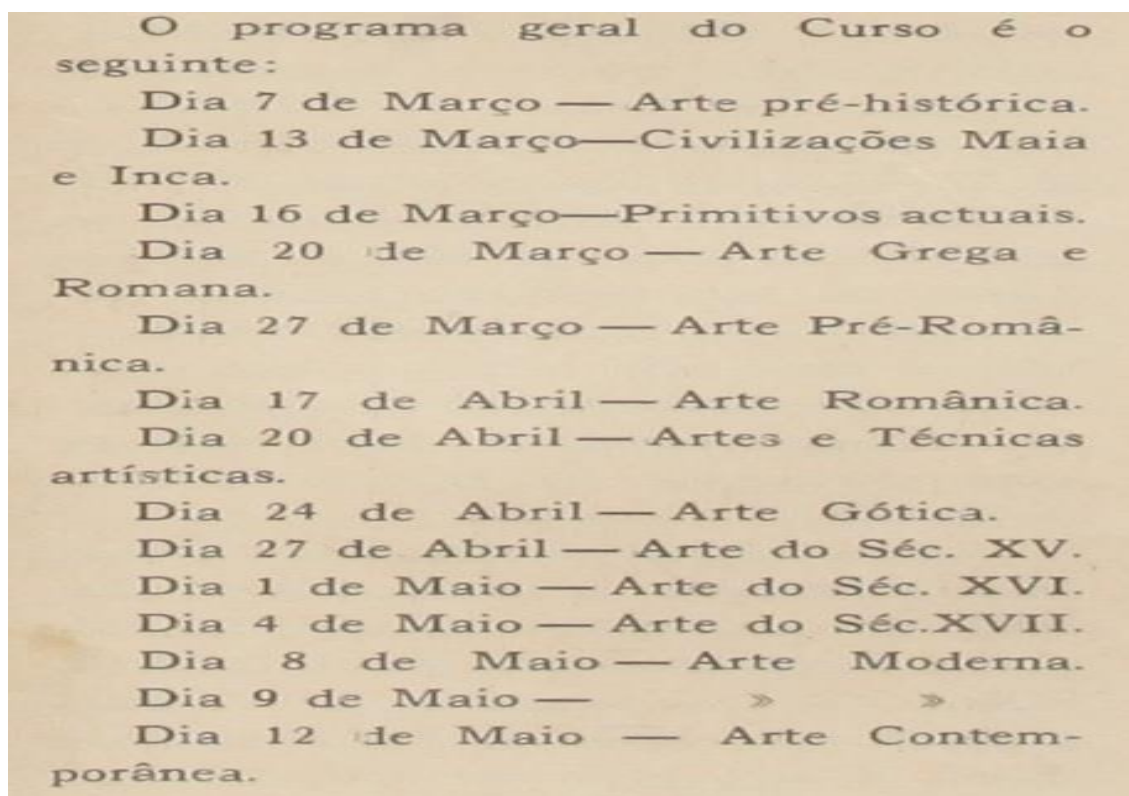
teria como sustentação a montagem de calhamaços cinematográficos cada vez mais numerosos e específicos:

Devido à complexidade inerente ao fenómeno artístico, desde o início certos teóricos se preocuparam sobre se a arte do cinema envolveria as outras artes. Canudo e Leon Moussinac objectaram esse aspecto definindo o cinema como “a arte total” para a qual tenderiam todas as outras, opinião que também se encontra em Elie Faure,¹¹⁶⁹

E seguia citando outro argumento de autoridade:

Dulac afirma: “O cinema e a música tem uma ligação comum: o movimento pelo seu ritmo e desenvolvimento pode quase criar a emoção. É o movimento na sua amplitude que cria o drama.”¹¹⁷⁰

No Cine-Clube de Coimbra, o mesmo clico, com algumas variações, reaparecia¹¹⁷¹:



«Arquitetura em movimento», «pintura viva», foram inúmeras as expressões empregadas na operação de aproximação entre cinema e artes circunvizinhas. A caracterização do cinema como «arte total» implicava não apenas constante vai-e-vem entre esses domínios estranhos uns aos outros, mas formas de abordagem que delineassem a

¹¹⁶⁹ Idem.

¹¹⁷⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1960.

¹¹⁷¹ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1957.

profundidade, a especificidade e os denominadores comuns dessas diferentes atividades sociais:

Para iniciar um estudo, baseado em antologias, sobre o cinema e a literatura, suas qualidades específicas, embora de carácter comum e por fim as relações profundas que podem levar a uma colaboração.¹¹⁷²

Pela pintura, o espírito humano dominou as formas. Pela arquitetura, apossou-se do espaço. Pela poesia e pela música, obteve o movimento. Mas a grande síntese de todas as artes – eterna aspiração da humanidade – foi obtida em nossa dias pelo cinema.¹¹⁷³ Por isso, todos os critérios de coerência entre planos temáticos, estéticos ou políticos tinham de ser conjugados em uma perspectiva cada vez mais alargada e sintética. Em última instância, tratava-se de fornecer visão integracionista aos espectadores, qualquer coisa que fosse ao mesmo tempo sinóptica e panorâmica, como se os ciclos de leitura fossem como grande angular a englobar a totalidade das faces do cinema e a fazer de cada fio de cabelo cinematográfico algo extraordinário, porque interpretado à luz do evolucionismo, visto que a cultura, «sendo necessariamente evolutiva»¹¹⁷⁴, tinha de ser descrita conforme as sucessivas etapas de acumulação e aperfeiçoamento do cinema. Isto é, o cinema era cada vez mais tido como arte que não era «estática», «isolável» e «inerte»¹¹⁷⁵, mas «dinâmica», «total» e «viva», o que exigia que os conhecimentos «parciais» fossem absorvidos por um «campo objetivo e global» formado pelas diferenças e semelhanças, isto é, pela análise e pela síntese:

Serão analisadas as diferenças entre Cinema e Teatro e Cinema e Romance, assim como semelhanças. Apontar-se-ão as linhas gerais da evolução histórica do cinema, assim como se decompõe o todo dum filme nos seus elementos constitutivos, a estudar particularmente.¹¹⁷⁶

A versatilidade da formação do espectador de nada valeria se não tivesse em vista a «perspectiva histórica e a finalidade evolutiva»¹¹⁷⁷. Sem o conceito de evolução, a captação da originalidade do artista, aquilo que era «de maior valor» dentre «todas as qualidades que pode ter uma obra cultural»¹¹⁷⁸, por patentear a contribuição do artista «para o avanço da humanidade ao longo do eixo evolutivo». Enfim, os filmes do passado que estivessem desconectados da linha evolutiva seriam como estátuas sem nome e sem data encontradas ao

¹¹⁷² ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹¹⁷³ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.83

¹¹⁷⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹¹⁷⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹¹⁷⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

¹¹⁷⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1955.

¹¹⁷⁸ Idem.

acaso, estátuas feitas de imagens em movimento que não permitiriam «apreender quanto ao caminho andado desde a sua época até agora»¹¹⁷⁹, sendo valorizados «meramente» por serem velhas, «por terem ranço e bolor». Tendo o princípio evolutivo em vista, as programações das sessões foram pensadas em ligação com os anos anteriores, de modo que não houvesse «sobreposições»¹¹⁸⁰, condição para a concretização do estudo da «evolução cinematográfica da massa associativa». Numa palavra, se a adoção do conceito de evolução foi fundamental na história da construção da identidade do espectador, isso se deve porque o imperativo evolucionista barrava a emergência de outro operador fundamental na história da cultura ocidental, a repetição, como vimos. Reputados como indispensáveis o estudo da «obra», do «comércio fílmico», e finalmente, da «própria vida»¹¹⁸¹, inseparável do «julgamento de conjunto»¹¹⁸², como poderia o espectador ter estacionado em única película? E não acompanhar o itinerário de estudo desenhado pelos cineclubes seria despojar os espectadores da compreensão completa de certas obras, segundo o professor Quintela, um dos convidados do Clube do Porto, já que certas passagens clássicas adaptadas ao cinema se tornariam enigmáticas. Como poderia ir a fundo na compreensão da «beleza poética do monólogo do punhal» quem «não tivesse lido MacBeth» e tivesse visto «apenas o filme»?¹¹⁸³. E, por isso, raros os diretores que podiam dizer em alto e bom som que não haviam percorrido todos os circuitos de aprendizado antes de se consagrarem aos seus filmes. Ao inserir na programação uma entrevista feita com Orson Welles, o Cine-Clube do Porto não podia senão consentir com roteiros de perguntas centrados no problema da adaptação. Eis o diálogo transcrito pelos dirigentes do Cine-Clube do Porto¹¹⁸⁴:

- Muitos críticos franceses escreveram que “Citizen Kane” foi muito influenciado por Dos Passos.
- Nunca li Dos Passos. Limitei-me a ler um ensaio sobre ele [...] Não creio ter sido influenciado por Dos Passos: se alguma coisa existe de comum é puro acaso. Os críticos americanos disseram que meu filme fora influenciado por Proust, o que é manifestadamente errado.
- Não será antes a influência de Shakespeare que mais sobressai em toda sua obra?
- Ah, sim, sem dúvida.

Mais a frente:

¹¹⁷⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹¹⁸⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹¹⁸¹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.103.

¹¹⁸² Idem, p.106.

¹¹⁸³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹¹⁸⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

- E Eisenstein? Falaram dele a propósito dos seus filmes.
- Nunca vi um filme de Eisenstein. Não, vi um. Mas troquei uma abundante correspondência com ele [...] Vou muito pouco ao cinema
- Que pensa dos realizadores alemães?
- Ah, cá está a famosa teoria francesa segunda a qual fui influenciado pelos alemães! Nunca vi um filme alemão na minha vida. Em compensação, o teatro alemão teve grande influência em mim.¹¹⁸⁵

Mas, o imperativo de consumo de filmes e de teorias sobre cinema não parava por aí. A fim de construir pontes proveitosas entre diferentes domínios estéticos e não estéticos, havia *modelos prévios* a serem estudados. Os espectadores não deviam operar junções e disjunções ao acaso, mas cozer a partir das agulhas dos estudos já realizados:

Como tem feito o ABC Cine-Clube de Lisboa, pretendemos, também, fazer acompanhar essa seleção de textos por noticiários, artigos de divulgação, críticas, problemas cine-clubísticos, etc., projectando, portanto, o seu interesse para além da simples análise dos filmes apresentados.¹¹⁸⁶

Ocorria, portanto, que o «crítico humilde» temperaria suas opiniões «com a leitura de outros críticos»¹¹⁸⁷. Afinal, pretenderia «ser escutado» quem não estivesse disposto a «escutar ninguém»? Assim, a escuta não era apenas ocasião de aprendizado, mas meio de proliferação de vozes, já que a escuta representava tão somente etapa na direção do falar. De todo modo, boa parte dos cineclubes consideravam os estudos existentes não somente como acompanhamentos das sessões e como meros complementos dos filmes assistidos. Para o Cine-Clube de Coimbra, a «grande obra de divulgação de um Cine-Clube» residia, «sem dúvida», nesses textos fornecidos aos associados, de modo que a «quantidade», o «valor» e a «isenção» dos artigos que tinham sido «transcritos nos programas» atestaria o «nível e extensão da obra realizada». Assim, se os dirigentes do Cine-Clube de Coimbra sentiam que poderiam ser contados entre os que vinham cumprindo com sua missão, era porque:

Todos os nomes de crítica italiana, francesa e inglesa têm sido divulgados por este Cine-Clube. E não há uma revista de estudo do Cinema nestes países que não tenha sido citada nos nossos programas. E é tudo que podemos dizer em prol da nossa obra.¹¹⁸⁸

As primeiras actas de reunião do Cine-Clube do Porto são preenchidas com a preocupação em torno da organização de biblioteca especializada, o que seria feito pelas obras encomendadas a livraria *La Fontaine*¹¹⁸⁹, de Paris, e pela aprovação de despesas para a

¹¹⁸⁵ Idem.

¹¹⁸⁶ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

¹¹⁸⁷ DODONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.102.

¹¹⁸⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1958.

¹¹⁸⁹ Cine-Clube do Porto, acta número 6, 03 de agosto de 1948, p.5.

compra de livros¹¹⁹⁰, assim como o Cineclubes do Centro Vidal de São Paulo iria realizar anos depois, e a título de medida inicial, as «campanhas de extensão a biblioteca»¹¹⁹¹, sem contar o «desconto» na compra de livros em certas livrarias¹¹⁹². Não obstante a apertadíssima receita com que sobreviviam, os cineclubes tinham sido relativamente afortunados na construção de biblioteca especializadas. Porém, uma «biblioteca geral incluindo sobretudo obras literárias que tenham servido de tema a obras cinematográficas» só seria viabilizada com ajuda dos sócios. Se «quase tudo quanto vai se publicando no estrangeiro sobre cinema, tem sido ou vai sendo adquirido aos poucos», o que faria com que, em pouco tempo, a biblioteca do Cine-Clube do Porto se tornasse uma «fonte de consulta única e inédita», contendo livros sobre a técnica, a estética, a história do cinema, além das melhores revista especializadas, como a «Bianco e Nero», a «Sight and Sound», a «Sequence», a biblioteca geral só ganharia volume «se muitos associados quisessem dar uma pequena contribuição», tal como o livro *A pérola*, de Steinbeck havia sido voluntariamente oferecido ao Cine-Clube do Porto por um dos seus sócios. O apelo dos dirigentes foi prontamente respondido com ofertas de livros¹¹⁹³. Sem demora, a biblioteca do Cine-Clube do Porto rodeava-se com «200 volumes»¹¹⁹⁴, o que já permitia aos sócios «estudo sério e aprofundado»¹¹⁹⁵. Ao contrário dos filmes alugados, dos quais o cineclubes nunca se tornavam proprietários, a biblioteca, além de poder ser construída com doações, era, pois, recurso educativo permanente. E, além disso, o meio educativo mais barato, como se vê no balanço de contas feito pelo Cine Clube Pro Deo em 1960¹¹⁹⁶:

DESPESA	
biblioteca	487,00
aluguel de filmes	17.304,00
aluguel de sede	20.285,00
instalação e mobiliamento da sede	18.737,00
passagem aérea	1.416,00
curiosos	2.000,00
exposição	2.759,00
discos	740,00
seminário	12.446,00
comissão do cobrador	15.234,00
gratificações por serviços prestados	3.240,00
despesas de correspondência	2.256,40
assinatura de jornais e revistas	6.449,30
impressões gráficas diversas	8.609,00
material de escritório	4.600,60
transportes	2.721,00
diversas	9.749,20
	129.008,50

¹¹⁹⁰ Cine-Clube do Porto, acta número 10, 30 de novembro de 1948, p.8.

¹¹⁹¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube do Centro Dom Vidal, março de 1961.

¹¹⁹² Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube do Centro Dom Vidal, abril de 1961.

¹¹⁹³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

¹¹⁹⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹¹⁹⁵ Idem.

¹¹⁹⁶ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1960.

A centralidade da biblioteca na vida cineclubista evidenciava-se não só pela urgência com que o problema de sua construção foi alocado pelos dirigentes, nem tampouco apenas pelo elevado nível de participação dos sócios na sua montagem, mas também pelo fato de os serviços da biblioteca continuarem a funcionar no período de férias, podendo os associados continuar a consultar «leitura de livros e revistas»¹¹⁹⁷, livros e revistas que estariam, aliás, sempre à venda em cinema e na sede do Cine-Clube do Porto¹¹⁹⁸. Armados de biblioteca, os dirigentes cineclubistas não resistiam mais «à tentação de deixar» aos cineclubistas «rápido itinerário» a seguir¹¹⁹⁹. Uma vez tendo em mãos os modelos de críticas de cinema nacionais e internacionais, os cineclubistas acompanhariam, então, os «precursores da filmologia»¹²⁰⁰, podendo definir e sistematizar o que até ali era fragmentário, caótico e «baseado numa linguagem arbitrária», no qual «reinavam somente as opiniões gratuitas»¹²⁰¹, as «considerações vagas», sem nenhuma «comparação» ou o «menor ponto de referência», o que permitia aos «imbecis» abafarem as «vozes dos homens de gosto», que, só então, com o estabelecimento de uma «ciência» sobre cinema, tinham encontrado, finalmente, «seu lugar». No entanto, era preciso construir sistemas de análise simultaneamente rigorosos e maleáveis, que resultassem numa «mistura híbrida de noções»¹²⁰², pois os precursores da crítica especializada, embora se apoiassem em termos mais apropriados à análise cinematográfica que os da linguagem ordinária, não almejavam fornecer aos cineclubistas «conclusões definitivas» mas ensiná-los a maneira correta de «situar os problemas» a partir do estudo dos protocolos dessa nova ciência, a filmologia. Doravante, sem o aval do vocabulário da filmologia, as leituras aleatórias de pretendentes a críticos de cinema alarmava:

Entre o público que lê, muitos serão levados a comprar, na fé dessa crítica, a obra elogiada e das duas uma: ou não tem preparação para distinguir os erros do que é verdadeiro, não tem educação estética, ou gosto apurados para separar o trigo do joio, e ficarão com idéias erradas, com o gosto pervertido, ou sabem distinguir o verdadeiro do falso, o belo do mau e, então, perderão a confiança no crítico e terão gasto um dinheiro quanta vez poupado e ganho sabe-se lá com que sacrifício.¹²⁰³

¹¹⁹⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 07 de junho de 1953.

¹¹⁹⁸ Idem.

¹¹⁹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹²⁰⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹²⁰¹ Idem.

¹²⁰² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

¹²⁰³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

CINEMA HÍBRIDO

A propugnação cineclubista em prol de um cinema não ensimesmado e em permanente diálogo com outras esferas artísticas afetava o cinema de maneira positiva não apenas no plano da valorização dos atos de recepção fílmica por parte dos espectadores, mas também ao nível da produção. A fim de galgar espaço no panteão das artes, o cinema amiudadas vezes ligava-se à tradição teatral por via da importação direta e explícita do *modus operandi* do teatro, assumindo-se na condição de arte que tinha de «recorrer ao teatro e aos métodos teatrais para poder sobreviver»¹²⁰⁴. Por certo, aí reside a origem da estabilização da câmara e de operações estéticas similares cujo objetivo maior consistia em tornar os esquemas de percepção do cinema familiares aos já conhecidos hábitos perceptivos do espectador acostumado às idas ao teatro. Contra os estetas do cinema, defensores da tese de a palavra transformar o cinema em mero decalque do teatro e da literatura e de a grandeza do cinema só se efetivar se contasse com «argumento original»¹²⁰⁵, os diplomatas do cinema lembravam que, de todo em todo, não se podia «comparar um assunto original» com «a adaptação dum tema literário cuja solidez dramática tinha sido já verificada». A adoção de procedimentos oriundos do teatro ou da literatura não era, pois, atraso formal, mas estratégia de valorização do cinema. Tanto estético-formal quanto financeira. Por isso, desde muito cedo, o avizinhamento do cinema ao teatro abundava em Hollywood, onde o sucesso comercial era lei:

Como é vulgar em Hollywood, a obra de teatro que teve sucesso aparece vertida literalmente, sem uma recreação cinematográfica: a intenção é a de aproveitar, sem correr riscos, um êxito garantido.¹²⁰⁶

Para se ter ideia das dimensão do fenômeno no Brasil, vale mencionar o fato de a pioneira Phenix Filmes, fundada em Campinas em 1923, não ter hesitado em se abeirar ao teatro na produção do seu único filme e partir da adaptação do argumento de uma peça de Amilar Alves para a confecção do filme *João da Mata*¹²⁰⁷. Décadas depois, o diretor de cinema Miroel Silveira repetirá as alegações antes feita pela Phenix Filmes a respeito das vantagens da adaptação teatral ao cinema. Sem nenhuma espécie de acanhamento, o diretor dirá que se valera da comédia, nomeadamente das que tinham «dominado os palcos»¹²⁰⁸, com

¹²⁰⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹²⁰⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹²⁰⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de dezembro de 1953.

¹²⁰⁷ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 02 de julho de 1950, p.49.

¹²⁰⁸ Centro cultural São Paulo. Arquivo Multimídia. Depoimento de miroel Silveira, 5 de setembro de 79, p.1.

o intuito de assegurar o sucesso da produção do seu filme *Saci*. Do mesmo modo, Anselmo Duarte escolherá Leonardo Vilar como protagonista do filme *O pagador de promessas* pelo fato de ele ser um ator «já consagrado nos palcos»¹²⁰⁹. De todo modo, o sucesso comercial dos livros adaptados ao cinema era tão patente em 1940 que alguns chegavam a afirmar que não era o cinema que se tinha se casado com a «literatura», era a literatura que tinha se escravizado ao «cinema»¹²¹⁰, pois o que se assistia era a conversão degradante da alta literatura em balas feitas ao formato de Best-sellers para o gatilho do cinema, passando a faltar no mercado escritos que já não vissem a literatura vertida em cinema como «sucesso garantido». Ao servir de trampolim ao cinema, a alta literatura teria saltado junto ao cinema, mas para baixo, como se o thiller passasse a ditar os rumos dos Best-sellers. Além do sucesso comercial, a adaptação de peças teatrais tinha o condão de não espantallar a respeitabilidade. O elogio endereçado ao filme *O despertar da Redentora* pelo Correio da Manhã a 03 de junho de 1943, tinha que ver com o fato de se tratar de filme «nobre»¹²¹¹, justamente porque tinha origem em adaptação cinematográfica de um conto de Mário Eugênio Celso. Às vezes, bastava tomar afavelmente emprestado o título de obras fulgurantes da literatura para o estabelecimento da familiaridade entre espectadores e obra cinematográfica:

A razão primordial da adaptação de obras literárias ao cinema está no fato de que por esse meio podem chamar a atenção do público, graças ao título dum romance ou duma peça de teatro já conhecida.¹²¹²

Como estamos a ver, os ecos da valorização resultante da mobilização do dispositivo da culturalização do cinema e do dispositivo da adaptação atingiam o plano da recepção e da produção. Em alguma medida, também afetavam a estruturação da feitura da crítica cinematográfica. Quer nas primeiras críticas de cinema escritas no jornal carioca A Manhã em 1941, quer nas críticas que se encontram registradas na revista Filme em 1947, quer ainda nas reflexões de maturidade sobre cinema feitas no jornal Última hora em 1951, Vinicius de Moraes, em todos os casos, escrevia como cronista a narrar eventos das mais variadas procedências, desde lembranças familiares, passando por acidentes de juventude, até acontecimentos extraordinários ocorridos na cidade. Numa palavra, alguns críticos de cinema não viam no arsenal teórico formado pelos críticos de cinema da década de 1930 e 1940 valor

¹²⁰⁹ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.161.

¹²¹⁰ Cinemateca Brasileira. Cinema, Lucio Cardoso, maio de 1941.

¹²¹¹ Cinemateca do MAM. O Instituto Nacional de Cinema Educativo, por Adalberto Mário Ribeiro. **Imprensa Nacional**, 3 de março de 1944, p.18.

¹²¹² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

à altura das estratégias narrativas empregadas pela tradição da literatura. Não me ocorreria propor tais considerações a respeito desse modo de relacionamento do cinema com as demais artes se não fosse pela necessidade de vincar o fato de a valorização do cinema não ter resultado tão somente do aprimoramento das técnicas cinematográficas e de chamar a atenção para a agilidade diplomática de realizadores, críticos e cineclubistas interessados na promoção do cinema ao patamar de manifestação artística socialmente reconhecida e valorizada. Sem dúvida, tais pernadas diplomáticas encontravam resistências mil, dentro e fora dos afazeres cinematográficos. Mas, antes de analisá-las, é preciso ir adiante na compreensão das estratégias de alianças entre o cinema e as demais artes.

Possibilitada pelo dispositivo da sociologização, a circulação pelos circuitos de leituras dos cineclubes e pelas páginas das revistas de cinema tinha exibido aos espectadores e produtores um cinema que era mais que mera arte eclética – para voltar a usar a expressão de Nobre. Fosse em função da valorização da dignidade do ato de recepção de obras fílmicas, fosse em vista da segurança do sucesso e do lucro da produção de obras cinematográficas, o recurso ao dispositivo da adaptação cavara lugar ao cinema entre as artes. No entanto, somente o *dispositivo de hibridização*, ao hiperbolizar o contanto entre cinema e artes, foi capaz de dar decisivo xeque mate aos descrentes relativamente às potencialidades artísticas do cinema. E isso porque o dispositivo de hibridização elevava ao máximo as bases comuns entre artes, na medida em que emancipava o gesto de aproximação do cinema às demais artes do condicionamento da adaptação direta de obras não cinematográficas. Como veremos, o dispositivo da hibridização vinha provar que o cinema utilizava o alfabeto atemporal que jazia na base de toda e qualquer produção artística, mesmo quando não extraía diretamente dizeres das obras da literatura e do teatro. É aqui que podemos situar historicamente boa parte da defesa do cinema artístico que se fez a partir da ideia de toda arte ser um produto social híbrido desde os tempos mais remotos – fórmula que assentava bem a uma arte de fresca data que ainda não contava com a «velhice dos estabelecimentos universitários» e ainda não podia se valer, por isso, das clássicas fontes de «autoridade»¹²¹³. O cinema boa-praça nascia, pois, como tática de superação das resistências à fixação do estatuto do cinema arte. A deriva coloquial da afirmação acima não nos deve enganar. O dispositivo de hibridização foi mais que simples política de boa-vizinhança. Localizando a nervura das manifestações artísticas em fonte pretérita comum, a hibridização do cinema apagava do quadro mental dos críticos de arte em geral a especificidade das técnicas de cada domínio artístico e invalidava a afirmação

¹²¹³ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 37, 1942.

de o cinema ainda estar na «infância», já que, de outra maneira, era sabido que «45 anos» nada significavam na «história de uma arte»¹²¹⁴. Ou, dito de outro modo, os críticos e dirigentes cineclubistas nunca deixavam de subscrever o fato de o cinema carecer de «análise histórica»¹²¹⁵, procedimento comum a «qualquer arte», mas recusavam de maneira veemente a *periodização técnico-formal*. Quer dizer, o cinema só seria arte jovem se fosse esquecido o transbordamento do aspecto técnico-formal que repousava aquém e além de qualquer reducionismo ancorado nas análises dos materiais de cada domínio estético. Descontado o esquecimento, o cinema teria, então, matriz comum e atemporal que o irmanava às demais artes, como se o cinema fosse ramo da árvore artística ancestral da humanidade.

Música, teatro, literatura, cinema, apesar da especificidade dos meios materiais de cada manifestação artística, todos convergiam na ânsia de exprimir o amor, o sofrimento, a compaixão, e muitos outros afetos atemporais que desconheciam condicionamentos e restrições técnico-formais. Para o Cine-Clube do Porto, a arte de Emílio Fernández tinha laços estreitos com a «grande pintura de Rivera», de «Siqueiros» e de «Orozco»¹²¹⁶, pois não havia quem, entre diretores de cinema e pintores, não partilhasse da «mesma herança», descendendo indistintamente da mesmíssima árvore genealógica, com a única diferença de o cinema – ramo caçula das grandes artes – ter produzido menos frutos. Para outros, a infertilidade do cinema sequer teria cabimento. Ia-se o tempo em que o cinema não era mais que príncipe sem herdeiros: simples efebo promissor. Sucedia apenas que os espectadores ainda não tinham tido acesso à varanda dos fundos do palácio onde seus rebentos eram erguidos. Sem nenhum tipo de desvio congênito, o problema do cinema derivaria tão somente de «dificuldades múltiplas»¹²¹⁷, especialmente da «impossibilidade de realizar tantas sessões quantas seriam precisas», o que demonstraria como o cinema já não era «tão pobre como o julgam seus detractores». De todo modo, «ponta de mágua» escorria pela pena dos arquetipistas que não conseguiam fazer com que fosse reconhecida a «constante» que estava na «origem de todas as artes»¹²¹⁸, o substrato comum e imemorial materializado em verso, prosa e imagem que vivia «através de todos os períodos históricos». Nada mais verdadeiro: pairava no ar o «receio»¹²¹⁹, entre os inimigos da fixação do cinema como fenômeno artístico, da disseminação entre os

¹²¹⁴ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 02 de julho de 1950, p.49.

¹²¹⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 14 de janeiro de 1951.

¹²¹⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 06 de julho de 1952.

¹²¹⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 30 de maio de 1954.

¹²¹⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de junho de 1954.

¹²¹⁹ Idem.

espectadores da evidência da ancestralidade entre as artes e o pânico da aceitação social do pertencimento do cinema à «fonte comum de todas as artes»¹²²⁰, ali onde residia a «humanidade autêntica», a saber, «na experiência da vida» e «na fidelidade aos seus sentimentos», justamente o que escapava ao formalismo, cuja insistência em permanecer à volta de «esquemas abstratos» não apenas não contribuiu com a descoberta e preservação dos mananciais que abasteciam a inspiração dos artistas, mas secavam as fontes autênticas da atividade criativa e cegavam o artista para a força inspiradora do contato com o amor, o sofrimento e a compaixão, em suma, com o plano temático:

O formalismo estético só vê os valores formais [...] esquecendo-se de que o cinema é linguagem que exprime alguma coisa, isto é, o tema. O tema, alma do filme, especialmente no seu caráter de verdade e autenticidade, não pode ser postergado pelo crítico.¹²²¹

A manivela temática universalizava os campos estéticos para neles integrar o cinema e valorizá-lo como fenômeno artístico. Por outro lado, o cancelamento das especificidades técnico-formais das respectivas artes era benéfica ao cinema na medida em que o afastava da indústria e do dinheiro:

A história nos demonstra sobejamente que o cinema não é filho do dinheiro. O cinema não veio ao mundo graças à gestação da Sra. Ganância do ouro. O cinema é filho de uma civilização multimilenar. Há milênios, a humanidade suspirou pelo cinema [...] o cinema é o esperado das gentes, é o produto de um longo esforço do espírito humano.¹²²²

O declínio dos estudos formalistas era proporcional ao avanço da noção de expressão como organizadora dos modos de perspectivação do cinema. Sendo a expressão acontecimento universal e atemporal, a maquinaria cinematográfica via-se chamada a desempenhar papel secundário de mero acidente no percurso milenar de sofisticação das formas de expressão das civilizações. Tornava-se, assim, ponto pacífico e sem resquício de dúvida que a origem do cinema era «das mais nobres e elvadas»¹²²³, apesar das máquinas e aparatos tecnológicos recentes, e que o cinema descendia de «nobre estirpe»¹²²⁴, muito embora se aceitasse o fato de o cinema ter sido «prostituído» aqui e ali. Com ou sem Hollywood, o parafuso da expressividade dava mais uma volta na consolidação do cinema arte. É isso aí. Quem poderia não subscrever a afirmação do grande poeta Vinicius de Moraes de a mensagem cinematográfica, à semelhança da mensagem da «poesia» e da «música», ser

¹²²⁰ Idem.

¹²²¹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.106.

¹²²² Idem, p.83.

¹²²³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

¹²²⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

«anterior à sua forma de expressão»?¹²²⁵. Uma coisa era certa, pois: tanto no Brasil como em Portugal, a centralidade do conceito de expressão implodia as limitações espaço-temporais que assombravam o cinema com o fantasma da minoridade perante as artes consagradas pela tradição. Já temos pistas para adivinharmos a que vinham as declarações de Walter da Silveira, para quem o substrato do cinema não coincidia com o próprio cinema, pois o fundamental na arte não se encontrava nesta ou naquela propriedade, «mas no que a linguagem exprime»¹²²⁶. Afinal, continuava Walter, não eram a pintura e a escultura «artes igualmente visuais», cujas semelhanças com o cinema vinham sendo obliteradas por «desvio de concepção da arte contemporânea», enlouquecida pelo banimento da figuração, cujo resultado nefato havia sido precisamente a aceitação geral de a técnica utilizada nos diferentes domínios estéticos passar a ser «um fim»? Nada mais estranho ao cinema híbrido que Malevitch, nada mais bizarro que a poesia concreta, nada pior que a transformação dos meios materiais – a cor e a palavra – em objetos de arte. Enquanto a indústria e o formalismo jogavam juntos na explicitação dos meios de produção do cinema, as autoridades ligadas a tese do cinema híbrido tentavam fazer, dos meios e matérias cinematográficos, nada mais que «acessório»¹²²⁷. Preso na armadilha do formalismo, certo cinema dava prosseguimento ao longo processo de erosão que vinha encobrendo, ao menos desde o início do século XX, o fato de o cinema ser apenas uma das artes onde «o homem se encontra com o homem». Eis o ponto cego dos formalistas: ao desconhecer a origem extra-cinematográfica das molas subjacentes à criação de narrativas fílmicas, críticos e artistas dedicados à reflexão formal perdiam de vista o «valor externo» das experiências estéticas e minavam seu «valor de representação», sem o qual nenhuma obra poderia «surpreender» ou «seduzir». Não foi Chaplin, o maior gênio da história do cinema, quem mais exuberou na confecção de narrativas fílmicas, não obstante tenha levado o cinema próximo ao grau zero da utilização técnica, mostrando, dessa feita, que a eficácia do cinema era proporcional à «simplicidade técnica»¹²²⁸?

Vemos, pois, como à origem comum vinha somar-se a identidade das finalidades buscadas pelas diferentes artes. Neste caso, o apagamento da materialidade dos meios expressivos do cinema que servia de fundamento da paridade entre as artes se deslocava da origem dos sentimentos silenciosamente partilhados a priori para a produção de efeitos idênticos observáveis a posteriori sobre os espectadores. No caso da postulação da origem

¹²²⁵ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.75.

¹²²⁶ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.19.

¹²²⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

¹²²⁸ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.21.

comum entre as artes, amor, sofrimento e compaixão constituíam o ponto de partida comum das produções artísticas. Já na identificação de efeitos sobre a audiência, amor, sofrimento e compaixão despontavam a título de ponto de chegada comum das artes. Vale a pena transcrever por extenso o que ia dito no boletim do Cine-Clube de Viana do Castelo:

Apesar das diferenças entre os meios de expressão, existe um parentesco entre todas as formas de arte, pois, em qualquer âmbito artístico, há uma mesma finalidade, o que torna impossível a classificação das artes a partir dos seus meios de expressão.¹²²⁹

Em linha com o encaminhamento argumentativo empregado à época, um caudaloso aparato discursivo corroborava o direcionamento argumentativo de críticos e dirigentes cineclubistas em direção à defesa da tese de o «cinema», o «teatro», a «poesia» só existirem em virtude da missão de «comunicar alguma coisa», isto é, comunicar a «emoção estética a alguém»¹²³⁰. Isto dito, não espanta que tanto o risco da impopularidade quanto a paixão de certos artistas pelo lema da arte pela arte tenham se transformado nos grandes escolhos não apenas para o avanço e aprimoramento do cinema arte, mas também para a subsistência da dignidade das artes em geral. Assim, o declínio do público teatral vinha à luz na condição de razão pela qual os agentes envolvidos na labuta teatral deveriam descer do salto e «reconhecer» a impossibilidade de resolução do impasse da sua impopularidade, que vinha pondo em xeque a incontornável tarefa posta para todas as artes de preservação do universalismo da afetação estética sem a qual mesmo o teatro não seria mais digno portador do nome de arte¹²³¹, sendo vital que o registro cinematográfico fosse em socorro das performances teatrais, única solução para que o teatro não se mantivesse preso à «tradição». Assim, do ponto de vista da popularidade, não seria mais o cinema que engatinharia e demandaria com ar implorativo a intervenção das artes maduras. Seriam elas que não acompanhariam os passos de gigante dessa nova arte que gozava dos vigores da mocidade e que ainda não se achava vergada pela carga do tempo. Ter história atrás de si não era garantia de superioridade, mas atestado de a arte não cinematográfica nunca ser «realmente moderna»¹²³². E o cinema não faria hora extra para levar a bom termo os problemas da impopularidade do teatro porque esperava qualquer reganho oportunístico, mas porque – de acordo com a lógica da igualdade de fins – a devoção pela promoção de efeitos provocados pelo contato com a experiência estética transcendia o «interesse pròpriamente

¹²²⁹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Viana do Castelo, 1960.

¹²³⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹²³¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹²³² SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.167.

cinematográfico»¹²³³, mesmo quando chegasse o dia em que o cinema fosse definitivamente «arte maior», com suas «leis» e a sua «linguagem». Quer dizer, o altruísmo do cinema hibridizado mais não fazia que abastecer de lenha o processo de apagamento dos meios específicos de expressão de cada arte. Por isso, o cinema aceitava a posição de Suíça estética, mesmo sabendo que pouco podia «lucrar em se sujeitar» às leis «duma arte diferente», pois certa margem de infidelidade a si provaria a franca vontade de ruptura dos agentes ligados ao cinema com as «batotices vã e pueris», tão freqüentes nas discussões de ordem técnica e provaria que todas as artes «se irmanavam no mesmo propósito»¹²³⁴. No cenário montado pelos defensores do cinema híbrido, o cinema poderia e deveria continuar a «sujeitar-se» apenas a divulgação da verdade que desconhecia querelas e arranca-rabos entre comadres que se armavam de guardiãs da pureza da arte pela subsumição delas em técnicas singularíssimas.

Visto pelo ângulo da origem comum, o cinema havia transposto o lugar da inferioridade no tabuleiro das artes e ganho simetria no jogo entre elas. Perspectivado pela comunhão de fins, cinema, teatro, literatura também deixavam de ser fenômenos estéticos dotados de estatuto assimétricos. Em tese, bem entendido. Na prática, o cinema levava vantagem, porque apenas o cinema tinha a força para o espraio dos efeitos pertencentes de direito a toda e qualquer arte. Em suma, envolvido pelo anel de Gyges, o sumiço da especificidade da materialidade das artes permitia o cinema ombrear ou superar o restante das artes. Porventura, se a impopularidade de certas artes viesse a estremecer um dos pilares de sustentação do dispositivo da hibridização – a identidade dos fins – caso o cinema não fosse nobre o suficiente para ampará-las, já que a insuficiência na produção de efeitos comuns poderia pôr a descoberto a fragilidade da tese da ausência de especificidade técnicas entre as artes, o verdadeiro perigo para a fundamentação da igualdade entre as artes a partir da identificação de efeitos independentes dos meios de expressão estava alhures, nomeadamente nos que pregavam a validade da arte pela arte. Porque, como é evidente, os defensores da arte pela arte não apenas se punham em desacordo com a inscrição de fins idênticos a perpassar os diferentes meios de expressão, não se limitavam a dizer que cada arte transportaria no seu bojo um efeito correspondente e singular, iam além e postulavam que a arte só teria efeito sobre a arte. E isso poderia arrasar a superioridade do cinema diante das demais artes, uma vez que o efeito sobre o público se tornava mera nota de rodapé no ajuizamento de base das hierarquizações entre as artes. Por isso, a exemplo de outras máximas que se pretendiam

¹²³³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹²³⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

insofismáveis na arena cinematográfica,urgia que as argumentação que orbitavam em torno da paridade das artes pela igualdade dos efeitos reconduzissem os que habitavam o dissenso à morada da verdadeira racionalidade interna do cinema, sobretudo por intermédio da demonstração da vanidade das tentativa de evasão da «realidade social»¹²³⁵, já que, mesmo que se admitisse que «toda arte» era «pela arte», não se poderia fechar os olhos para o fato de que «toda arte» era «humana» e, por isso, nunca podia deixar de ser «social».

Em alguns casos, fundo e finalidade andavam de mãos dadas, e a afirmação de que o «fundo que preside a todos eles»¹²³⁶, aos fenômenos artísticos, tinha de «ser o mesmo», condição para a obra de arte «ocupar o lugar justo na sociedade humana», aparecia lado a lado com a função de «eliminar as trevas», «esclarecer», «impedir a confusão», e, por fim, «restabelecer a verdade». Fosse por meio da identidade dos efeitos sobre o público em geral, fosse pela embrulhamento das artes no mesmo envoltório de origem, o fundamental era provar que o «meio de expressão», quando bem ordenado no tabuleiro das artes, «sacrifica-se naquilo que é expresso»¹²³⁷. De uma maneira ou de outra, o cinema precisava implodir os *sistemas de classificação e hierarquização da alta cultura*. Havia apenas um único caso em que o dispositivo da hibridização do cinema não precisava da eliminação do volume da materialidade técnica para a tecitura de alianças junto às demais artes. O destacamento das técnicas próprias à cada esfera artística pôde cumprir a mesma função de comunhão da qual se esperava pela ativação do fundo e ancestral da finalidade comum. Muitas vezes o movimento cineclubistas e os críticos favoráveis ao cinema híbrido situavam o problema da constituição das artes em geral em «história estética das influências»¹²³⁸, insistindo em apresentar o cinema como portador de qualidades estéticas equivalentes às demais artes, precisamente em razão da paridade verificável ao *nível processual*. Quer o cinema, quer o teatro, quer a literatura, todos valiam-se dos elementos das artes vizinhas na composição e delineamento das suas respectivas curvaturas. Eis o ponto-chave da argumentação: inexistiria arte estanque e fechada em si. A força da poesia não estalaria fagulhas no coração sem a presença da musicalidade, a literatura não seria o que é se não fosse uma exímia produtora de imagens, e assim por diante. Vê-se bem como foi preciso a mostragem de que as importações e exportações entre esferas artísticas e o cinema não seriam motivo de depreciação deste. Por isso, com um maço à vontade, os estudantes podiam concentrar-se na procura de «imagens»,

¹²³⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹²³⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹²³⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

¹²³⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de janeiro de 1954.

«composições» e «truques tipicamente cinematográficos nos velhos clássicos»¹²³⁹, em nomes como «Homero», «Dante», «Shakespeare», «Cervantes», «Defoe», e, principalmente, «Dickens», não fazendo mais que seguir desinibidamente os passos de Sergei Eisenstein, alguém que se dedicara a «analisar o valor de Charles Dickens como cineasta», cuja «grande influência sobre David W. Griffith, o Pai do cinema», era notória. Aliás, Dickens, construira «cenas»¹²⁴⁰ que não teriam sido escritas com mais apuro para o cinema «nem pelo próprio Eisenstein»¹²⁴¹. Portanto, além de exímio cineasta, Griffith teria descoberto a «herança cinematográfica de Charles Dickens», algo que o «cinema nunca mais abandonou»¹²⁴², como tampouco poderia ter abandonado o legado de Almeida Garrett, escritor português que «pode transcender os limites das formas de expressão do seu tempo e penetrar no cinema»¹²⁴³, mesmo tratando-se de uma arte que lhe era «posterior».

Note-se que, aqui, não perdemos o ponto madrugando em questão já abordada. Ou, pior, confundindo-nas. A paridade entre artes estabelecidas pela equivalência do nível processual não era o mesmo processo que ia descrito no dispositivo de adaptação, não era o encaminhamento da atenção dos espectadores em direção à necessidade de auscultação da alquimia dos procedimentos de transfiguração dos elementos literários ou teatrais utilizados pelos produtores de narrativas cinematográficas que importava. Nesse passo, os críticos e dirigentes cineclubistas não estão a descortinar a passagem do literário e do teatral ao cinematográfico, mas a tentar mostrar como o literário e o teatral já eram cinematográficos antes de serem embarcados rumo ao continente das imagens em movimento. À luz do exposto, tem lá sua graça supor que alguns apaixonados pelo cinema poderiam ser levados a imaginar que a sétima arte mandava e desmandava na configuração da artes, não obstante todas as precauções e os avisos relativos à agilidade discursiva com a qual o cinema teve de se armar para contornar o estatuto degradante ao qual as demais artes lhe atribuíam. Por isso, é necessário seguir notando que, mesmo quando as ponderações de ordem técnica entravam em cena a título de *diferença específica* entre as artes, o cinema nunca trocava a postura conciliadora por uma posição mais ofensiva. Nos momentos em que pululava a afirmação de que a arte teatral e a cinematográfica não ser «uma e a mesma coisa»¹²⁴⁴, o adendo conciliador não tardava a aparecer para a sustentação de a arte teatral e cinematográfica estarem «longe de

¹²³⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

¹²⁴⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹²⁴¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1957.

¹²⁴² Idem.

¹²⁴³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹²⁴⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 10 de janeiro de 1954.

serem inimigas ou antagônicas» e de serem «forças contrárias» que se anulassem, apesar dos pesares. Nessas circunstâncias de aproximação do cinema às demais artes resultante da ativação do dispositivo da hibridização, a reconfiguração do posicionamento das artes só não descambava em quebra-quebra generalizado, cujo desfecho sem dúvida desfavoreceria um cinema ainda no processo de ascensão ao patamar da arte, na medida em que os responsáveis por capitanear os rumos do cinema resignificavam positivamente o fato da concorrência, especialmente pela postulação da tese de a concorrência entre as artes vir a «enriquecê-las». A fim de não declarar guerra às artes, os representantes do cinema trombeteavam, pois, o que se segue: ainda que fosse visível que o público, mas também diretores e atores de teatro¹²⁴⁵, migravam cada vez mais para o continente do cinema, inclusive escritores inicialmente arredios ao cinema, tal como Bernard Shaw¹²⁴⁶, o resultado do redirecionamento do fluxo migratório exultaria a todas as artes. Para fazer passar tal hipótese à primeira vista sem pé nem cabeça, bastava lembrar de o mesmo benefício da concorrência já ter tido lugar na ordem das coisas no quando do surgimento das rixas entre fotografia e pintura. Com o advento daquela, esta havia desembaraçado-se do encargo de «representar o real»¹²⁴⁷, podendo, então, voltar-se inteiramente à exploração de sua gramática:

Todos os pintores da Escola de Paris reconhecem os benefícios da fotografia. Sem contestar o seu valor autónomo, eles indicam que ela representou, para a pintura, o papel de um extraordinário e involuntário instrumento de libertação.¹²⁴⁸

E o cinema prestava «à arte dramática o mesmo serviço»¹²⁴⁹, tendo sido para os afazeres teatrais a «causa involuntária de uma idêntica libertação», pois o cinema tinha lançada as bases para que o teatro tomasse «consciência de suas leis»¹²⁵⁰. E, claro, o inverso fazia-se também verdadeiro. Quanto mais presente fosse a ameaça da sombra teatral nas rotinas do cinema, tanto mais os cineastas e espectadores teriam de focar-se em «aprofundar a sua própria linguagem»¹²⁵¹. De modo que, quanto mais uma arte tocasse as raias da outra, escapando ao tedioso rodopio do ensimesmamento, tanto mais descortinaria a sua verdadeira natureza, já que somente pelo contato com a alteridade as artes chegariam à definições satisfatórias acerca do que era «eliminável» e do que deveria «ser mantido», bem como do

¹²⁴⁵ Idem.

¹²⁴⁶ Idem.

¹²⁴⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹²⁴⁸ Idem.

¹²⁴⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹²⁵⁰ Idem.

¹²⁵¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

que era «necessário modificar»¹²⁵². E mais: os críticos de cinema e os dirigentes cineclubistas tentaram não apenas provar que o encontro entre cinema e teatro funcionaria como decantação indispensável na obtenção da pureza técnica de cada arte, mas também que a coalizão entre elas, mesmo no caso dos choques fortuitos, representaria simultaneamente o melhor caminho para a distinção da natureza do público e para a melhoria da qualidade da produção. Assim, se certos elegistas do teatro, já de posse dos versos de sua lápide, cantavam com soluços queixosos que o «cinema iria matar o teatro», o que ocorria era que o cinema tomava para si apenas «o público-dos-sábados-à-noite»¹²⁵³, deixando ao teatro os que realmente «amam o teatro», da mesma maneira que se amava «a poesia ou o jogo de xadrês», isto é, «com um amor profundo e bem sentido». Acontece que a vitimização do teatro deixava escasso espaço para que os envolvidos com a lida teatral percebessem que o cinema libertara o teatro da ingrata «função de divertir as multidões», como não ofuscava menos os delicados olhos dos homens de cinema, especialmente daqueles que ainda se sentiam receosos com a fragilidade do estatuto do cinema, para o fato de a pressão agonística da concorrência ter dificultado imensamente a saliência de produtores acostumados a «dar-se ao luxo» de produzirem filmes de qualidade inferior «a que os inclinava dantes a ausência de concorrência». Por fim, o conchavo artístico foi também descrito como síntese produtora de novas formas estéticas que não poderiam ser comprimidas aos termos iniciais da combinação, como «quando o cinema e a dança se fundem» e originam «novo espetáculo»¹²⁵⁴.

Efeito desse novo modelo ontológico do cinema baseado na hibridez, o princípio de *indiscernibilidade* entre as artes buscou, pois, persuadir os espectadores de cinema e os envolvidos nas demais esferas artísticas de as artes descenderem da mesma árvore genealógica em maior ou menor grau. Regido pela crença do pertencimento à estirpe com pedigree, o cinema, além de valorizar-se, ganhava, por assim dizer, propriedades untuosas, baixando a intensidade das tensões, a gravidade dos conflitos e os riscos dos atritos entre cinema e seus pares, sem o qual os intercâmbios e empréstimos – tão necessário ao cinema arte em gestação – ver-se-iam embargados pelos grandes nomes dos respectivos campos estéticos com os quais o cinema precisava criar alianças. Enfim, para que o cinema pudesse superar as «relações de superfície com o teatro»¹²⁵⁵, foi preciso provar que não se tratava «nem de concorrência», «nem de substituição» a partir da com a entrada do cinema no campo da arte, e sim de reconhecimento de laços consanguínios.

¹²⁵² Idem.

¹²⁵³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

¹²⁵⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de junho de 1954.

¹²⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

DA HIBRIDEZ À CONFUSÃO

Nem todos os dirigentes dos cineclubes e críticos referendaram as iniciativas teóricas de hibridização do cinema. Muitos viam nesse modelo de fixação identitária do cinema estratégia ineficaz de incluí-lo na seleta roda da alta cultura. Atado ao clima festivo e amigável imprimido ao trato com as artes, o cinema pagava caro pela companhia delas. Era chegada a hora da conta das flores. E o pagamento periódico de amortização do arrendamento do brilho das artes vinha sendo feito epistemologicamente e politicamente, levando o cinema à perda de acuidade e poder sobre si e a ter de suportar relações oneradas responsáveis pela criação de enorme desproporção entre cinema e outras artes. Quer dizer, nesse caso a presença de autoridade de outros campos estéticos não significava prestígio, mas *tutela*. Os críticos e dirigentes contrários ao modelo da hibridez passaram a falar, então, por sentenças, e a hibridez viu-se rebatizada e feita confusão:

Esse confucionismo [...] além de traduzir um autêntico complexo de inferioridade (é conhecida de todos a inversão psicológica dos complexos de inferioridade em complexos de superioridade nos possuidores dos primeiros), de traduzir, para falarmos freudianamente, um certo ciúme artístico, revela uma falta de estabilização estética no Cinema e conduz a malogros e a desvios importantes. Com efeito, revela uma espécie de incerteza íntima sobre a sua categoria de arte, e conduz a um complexo de imitação que não pode dar bons frutos, além de conduzir o cinema a um desvio do seu específico nível de linguagem ou de realização efectiva como arte independente.¹²⁵⁶

Conjugado ao teatro, o cinema não era, então, heteróclito, mas descosido. De modo que não se punha o cinema ao lado do teatro para fundi-los, mas para levar a cabo aproximações e afastamentos:

TEATRO E CINEMA – o clico que preenche este mês e o próximo – é um assunto de estudo aliciante e forçoso, já que estas duas artes tanto se prestam a um equívoco de identificação. Conscientes da necessidade de um trabalho, de esclarecimento sobre a confusão em torno dos problemas das relações entre o cinema e o teatro, pretendemos, desta vez, analisar os elementos que aproximam e diferenciam estas duas formas de expressão artística.¹²⁵⁷

A «avalanche de cinema literário»¹²⁵⁸, ainda que a «má literatura» já tivesse sido substituída pela «literatura excelente», continuava a enlanguescer o cinema. Ainda assim, boa parte dos críticos persistia na «confusão» entre cinema e literatura. Situação que o cinema

¹²⁵⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

¹²⁵⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹²⁵⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

falado, aliás, teria elevado a um «ponto culminante»¹²⁵⁹. Se o cinema sonoro não tencionava reconduzir o cinema de volta à tutela do teatro, não poderia se desinvestir da tarefa de «criar meios de expressão muito diferentes dos usados pela cena». Onde o purismo se tornava norma de perspetivação do cinema, fazia sentido que a crítica acabasse assumindo a forma de saudosismo relativo aos primeiros tempos do cinema, tanto mais intenso quanto mais o cinema se adensava pela incorporação de técnicas reveladoras da proximidade entre cinema e teatro. Vinicius de Moraes referia-se ao cinema falado como traição da verdade do cinema, pois o cinema com letra maiúscula pertencia apenas ao tempo do cinema mudo:

Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas [...]. Creio no cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo [...]. Creio nesse Cinema. Em qualquer outro, o que transige com o som, a palavra, a cor, não posso e não quero crer.¹²⁶⁰

Ora, com a entrada na vida adulta, a individualização do cinema fazia-se incontornável. Acontece que o cinema precisava de alfabeto para a obtenção de língua própria e de precisão de informação a respeito de si. Pois, se o cinema já não estava mais na fase «das primeiras escolas cinematográficas»¹²⁶¹, quando ainda não se requeria dele «pureza e maturidade»¹²⁶², quando sua única tarefa era ir ao encontro do «desejo de realizar-se», o cinema ainda não se via diante da obrigação de soletrar os seus elementos constitutivos. O que é construir um alfabeto senão fazer de poucos muitos? Não é a desproporção entre a riqueza da língua e o reduzido número de letras do alfabeto a marca maior da língua? A diferenciação entre as artes supunha, portanto, disposição para a especificação dos elementos do cinema muito mais sutil que as feitas em torno do par facilidade/atividade no quando dos debates sobre o cinema escolar. A primeira tarefa da filmologia era justamente o escrutínio do «universo do filme»:

Todos os modos de expressão determinam um «universo» próprio – o qual obedece inclusivamente às características da «matéria» com que se trabalha. Do mesmo modo, a expressão cinematográfica cria o seu próprio mundo e atinge assim a sua plena autonomia expressiva.¹²⁶³

Ah, que saudade tinham os críticos da aurora do cinema e da pureza que os anos não trariam mais. Para piorar, o cinema não apenas saíra dos trilhos que o mantinha nas redondezas das preciosidades escondidas nas minhas do continente cinematográfico após

¹²⁵⁹ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem 1955.

¹²⁶⁰ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.15.

¹²⁶¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1953.

¹²⁶² Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de junho de 1954.

¹²⁶³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

render-se às seduções dos avanços da tecnologia. Embalado pelo modelo da hibridização, o cinema perdera o gosto pelo prosseguimento da montagem e da conservação de territórios estéticos que fossem só seu. E a emergência da «falta de estabilização» do cinema, efeito de uma forma de compreensão que o condenava à desterritorializações ininterruptas e que o privava do apoio de solo firme e bem demarcado, inviabilizava a germinação de «bons frutos». Como se isso não bastasse, o modelo do cinema híbrido, com a foice apontada para a pureza dos seus meios, precipitava-se sobre as escassas raízes plantadas a custo no território cinematográfico. A mixórdia introduzida pelo cinema falado estremecia antigas alianças. Uma das primeiras correntes de artistas a abraçar o cinema arte, o modernismo acreditava que o cinema falado passaria a agir como arte reprodutora do real, afastando-se do anti-naturalismo, precisamente o *leitmotiv* da adesão dos modernistas ao cinema. É nesse sentido que podemos entender o receio desesperado de Nobre em relação ao cinema falado, pois este punham em xeque as técnicas e procedimentos exclusivamente cinematográficos. Não à toa o grito do Ipiranga do célebre Cinema de Autor, tão defendido pela crítica cinematográfica, se fará a partir da recusa assertiva das adaptações da literatura e do teatro, algo completamente distinto do sucedido na primeira vaga do cinema arte, no qual autores como Richard Abel tinham se valido de adaptações literárias para a realização de suas obras. Por um lado, se a definição do cinema líquido permitia ao cinema adaptação eficaz dos meios estéticos das artes vizinhas por conta da meleabilização do recipiente cinematográfico, o que predominava aos olhos dos adversários do hibridismo era o risco da hibridez transformá-lo em irmão menor à deriva das decisões das «artes maiores e independentes»¹²⁶⁴, isto é, em simples objeto estético boiando na maré do mundo das artes. Nessa lógica, tudo o que o cinema tomasse de empréstimo das outras artes, sobretudo do teatro, arriscaria a desviá-lo do «seu próprio caminho» e a favorecer sua posição de «humildade servo do teatro»¹²⁶⁵. Para um cinema inquieto com individualizar-se, a importação de procedimentos dos territórios estéticos vizinhos passou a ser vista como confissão de ausência de soberania sobre seu próprio território e como impedimento para o cinema se tornar «arte adulta»¹²⁶⁶, com suas tendências, escolas, estilos, e afins. A placidez do cinema híbrido começava a mostrar os dentes: seu objetivo não era se *afinar com* as outras artes, mas *afiar-se contra* elas.

Da mesma maneira que a postura amistosa, também a declaração de guerra às outras artes constituiu estratégia, mesmo que às avessas, de atribuição de valor positivo a essa nova

¹²⁶⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 22 de novembro de 1953.

¹²⁶⁵ Idem.

¹²⁶⁶ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.91.

manifestação artística que ainda se encontrava na escalada dos «degraus da evolução estética» e que não contava, nessa medida, com uma «renascença atrás de si». Na luta contra os gigantes da cultura, a música, a pintura, a arquitetura, a literatura e o teatro, o cinema levava a supor que já tinha superado o estágio da minoridade pelo simples fato de ser incluído no ringue das artes. Melhor cuspir dentes com os grandes que levar para casa truféu feito da prata e ouro extraídos das minas das atividades estéticas rivais. Porém, o tumulto em torno do estatuto do cinema não foi decidido apenas pelas ações oriundos de indivíduos ligados à labuta cinematográfica. Em igual dosagem, o cinema artístico, a fim de afirmar-se como tal, teve de responder aos ataques desferidos do interior do campo da arte, pois, sem dúvida nenhuma, com sua pretensão de pertencimento à alta cultura, com o seu «acto pioneiro de verdadeira descentralização cultural»¹²⁶⁷, o cinema colocava em perigo as hierarquias culturais tradicionais e ameaçava virar do avesso a ordem com ares de imutabilidade da configuração dos campos estéticos. Boa parte dos representantes das artes já consagradas, sobretudo do teatro, buscaram cortar as asas do cinema e estrangular sua ascensão ao Olimpo das artes, ao tentar relegá-lo a posições subalternas. Segundo Roberto Nobre, os críticos de arte:

Quando muito admitem que, enquanto é ritmo de imagens, é cinema.
Quando mete ficção, muda ou sonora, não passa dum secundário imitador
da novela ou do drama.¹²⁶⁸

O desdém pelo cinema não se limitava às discordâncias estéticas. A entrada do cinema na arena cultura abalou profundamente e talvez de maneira indelével os alicerces econômicos do teatro, a ponto de amontoados de salas teatrais passarem a funcionar nos meses de escassez de apresentações de peças como cinemas improvisados para terem alguma sobrevida – medida cada vez menos excepcional. E o fiasco da popularidade do teatro, ao obrigá-lo a fazer-se passar por cinema, mobilizava seus sindicatos. A 10 de junho de 1948, o Jornal do Rio noticia o fato de o sindicato do teatro pleitear a cassação das concessões dos teatros que «funcionam como cinema»¹²⁶⁹, a fim de evitar que o que era suposto não ser senão o aluguel temporário se transformasse no drama de Sandro Polônio e dos artistas da sua companhia, ameaçados de despejo do teatro Fênix. Ainda que em escala mais módica se comparada aos efeitos sobre o sustento do agentes envolvidos na labuta teatral, também os músicos foram afetados pela introdução do som no cinema, comprometendo o emprego dos músicos que

¹²⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

¹²⁶⁸ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.97.

¹²⁶⁹ Cinemateca Brasileira, o Jornal, 10 de junho de 1948.

ganhavam seu pão a partir da sonorização *in loco das* imagens no écran. Mas, o cinema não apenas andava tomando de assalto os terrenos anteriormente reservados à circulação dos membros do teatro. Ao fazer seus os territórios estéticos alheios, os agentes ligados ao cinema não deixavam pedra sobre pedra e acolhiam apenas componentes da alçada do cinema que se insurgissem com desassombro contra as demais artes. Uma vez de posse do território das artes, os agentes ligados ao cinema ou eliminavam os elementos não cinematográficos ou convertiam as peças estéticas estrangeiras em cinema. Sob o comando do *dispositivo de rechaço*, o impulso no sentido da eliminação dos elementos exógenos ao cinema compelia críticos e espectadores à repulso do não-cinema no cinema. Nesse sentido, a maestria de Chaplin consubstanciava o progressivo afastamento do cinema frente aos seus antecessores artísticos, especialmente pelo abandono das «noções tipicamente literárias»¹²⁷⁰. Eis a lição de castidade que os discípulos não poderiam se esquecer: bom filme é o «chega a ser difícil acreditar que a história tenha jamais sido escrita no papel»¹²⁷¹, pois ela devia parecer «fluir e crescer aos nossos olhos, sem que haja um nota falsa em todo o filme». Luigi Zampa havia se mostrado legítimo herdeiro de Chaplin. Por dominar os meios de expressão, o diretor havia conquistado perfeita «intuição cinematográfica», «dispensando quase o diálogo», aquilo que o crítico Salvyano Cavalcanti de Faiva denominava a «condenável incontinência dos autores»¹²⁷², logomaquia produtora do gosto mais «anti-cinematográfico». Na mão inversa, o filme de Fred Zinnemann, *A sétima Cruz*, teria sido perfeito, não fosse um «pormenor»¹²⁷³, que o tornava inferior ao romance de Anna Seghers, a saber, «o monólogo interior da personagem», aquilo «que o cinema pela sua própria condição de registo de movimento», não podia ofertar. Apenas anos depois, mais especificamente em meados de 1966, é que tal postura será vista como bloqueio ao natural «*devenir* narrativo» do cinema¹²⁷⁴.

Muito mais que descrição da natureza do cinema, o modelo do cinema híbrido passava a ser encarado como estratégia adotada pelas artes para a manutenção da minoridade do cinema, pois sempre quando novas artes estavam em vias de estruturação, a sua evolução via-se «retardada» ou até «entravada» pelas «noções que foram (ou estão a ser) ultrapassadas», uma forma de «resistência» que contrariava toda «evolução». De modo que as outras artes, que ainda andavam aos saltos macaqueando pelas árvores da cultura, deixavam de ser

¹²⁷⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹²⁷¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 10 de dezembro de 1950.

¹²⁷² Cinemateca de São Paulo. Boletim Centro de Estudos de Minas Gerais, 06 de dezembro de 1958.

¹²⁷³ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 11 de fevereiro de 1951.

¹²⁷⁴ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.17.

momento interior da constituição do cinema e passavam a funcionar como prisão da qualurgia escapar. Para quem o universo estético era visto como cosmo cujo vértice estava o cinema, o recurso à hibridização era, pois, falacioso, dispensável, inclusive nocivo, visto que a descompartmentalização das esferas artísticas redundaria na perversão da essência própria do cinema:

Portanto, não é o teatro que socorre o cinema. O teatro, sempre que aparece imiscuído no cinema, é quem o prejudica, o banaliza e o perverte.¹²⁷⁵

Portanto, o dispositivo do rechaço estava marcado por gestos negativos. Às vezes assumindo a forma do saudosismo dos tempos do cinema mudo que não reconhecia o cinema falado na chave do verdadeiro cinema. Às vezes pela recusa da adaptação das grandes obras. A fim de arredondar-se em linguagem autônoma e monolítica e fornecer a si certa imperturbabilidade diante dos rogos e comandos das artes, o cinema, se não se fechava em solilóquio paroquial, deveria se esquivar da árdua tarefa da adaptação de obras clássicas:

Trazer para o cinema uma obra clássica da literatura ou do teatro acarreta sérios problemas e levanta sempre controvérsias. E isso porque ainda não se chegou a um entendimento sobre o direito que um autor de filmes pode ter para recrear a obra dum autor literário, e tanto mais se ele for um Goethe ou um Shakespeare.¹²⁷⁶

Às vezes o rechaço ganhava, porém, aspectos sutis. Vide o posicionamento do documentário no interior desse debate. O valor do documentário adivinha do fato de ele pôr em evidência de que modo a literatura era «inimiga do cinema»¹²⁷⁷. Na mesma toada argumentativa circulada pelo Cine-Clube do Porto, os ditos de George Sadoul elogiavam o valor cinematográfico do documentário em razão da capacidade de encontrar na «vida imediata», um «mundo surpreendente». Na vida, leia-se, longe das outras artes. No mesmo boletim, Julio Gesta arrematava afirmando que o «valor» do cinema era tanto maior quanto menos se tratava de «contar uma história», ou, de «ilustrar um tema literário». A dicção do gênero documental nada ficava a dever, pois, as demais artes:

É através do documentário que a sétima arte se revela em toda a sua pureza, liberta agora de conteúdo literário que tantas vezes a perturba, para se construir a si própria com elementos imagísticos que nada deve às outras artes.¹²⁷⁸

O documentário não atestava a substituição do gênio pela captura automática e mecânica do real, mas funcionava como garantia da desconexão entre cinema e artes em

¹²⁷⁵ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.100.

¹²⁷⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 07 de dezembro de 1953.

¹²⁷⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cineclub de Beja, 1963.

¹²⁷⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1957.

geral. Numa palavra, sem democratizar chutes e pontapés, os detratores do cinema híbrido, por meio da promoção do documentário ao patamar de representante maior do cinema arte, excluía sub-repticiamente os elos com o mundo cultural. A hiperbolização da autonomia do cinema, que se fazia acompanhar pela constatação de sua superioridade artística, foi plasmada na expressão *uma imagem vale mais do que mil palavras*. Eis o momento histórico em que a avaliação positiva do desempenho do cinema passava a fazer-se em termos de ausência, pois se tratava de exorcizar do corpo cinematográfico o que soasse literário ou teatral. Se o cinema já havia adquirido sede própria e ganho a custo distância em relação aos clubes de campo, visto que muitas vezes a priorização do aumento da despesa implicado na aquisição da sede obrigava os cineclubes a severas «restrições» a outras atividades¹²⁷⁹, tais como a ampliação da «biblioteca», da «filmoteca», ou, da «discoteca», faltava a conquista de *sede identitária* própria, pois o cinema seguia convivendo com assombroso «contraste entre a incerteza dos meios» e a «potência das acções e dos resultados que ele origina»¹²⁸⁰. A especificação do alfabeto cinematográfico não constituía tarefa fácil, especialmente no que dizia respeito à distinção entre teatro e cinema, duas artes cujas características tinham «um tão grande número de pontos de contacto» que seria extremamente custoso chegar a «teoria que satisfatòriamente as diferenciase e delimitasse»¹²⁸¹. E, para agravar a situação, nada se esperava dos próprios atores de cada campo. A parcialidade dos homens de teatro, «cheios de pruridos de superioridade», levava ao profundo desconhecimento das «bases teóricas e técnicas do cinema», ao passo que os homens de cinema, «dominados pela preocupação de defesa da independência e da pureza da sua arte», não estavam menos atrás no conhecimentos dos trâmites teatrais.

Para a estabilização do paradigma do purismo cinematográfico – além dos inúmeros mecanismos de rechaço – os capitães da cultura cinematográfica puseram em marcha mecanismos de *conversão do não-cinema*. Assim, o acirramento do embate contra as tentativas de avassalamento do cinema não redundava, em absoluto, na indisposição agressiva dos críticos avessos ao modelo da hibridez frente às artes em geral. Em bom tom, não negavam que o cinema tivesse «elos de ligação com o teatro»¹²⁸², nem tampouco «raízes na literatura», contanto que não parecesse dúvidas quanto à constatação inequívoca de o cinema possuir uma «linguagem» e uma «estrutura», de todo em todo, «profundamente diferente das

¹²⁷⁹ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

¹²⁸⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹²⁸¹ Idem.

¹²⁸² Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

da literatura e do teatro». A antagonização entre cinema e artes teria fim, pois, no dia em que os críticos aprendessem a «diferenciar» as formas específicas de cada arte, tomando consciência não apenas de o «principal da linguagem teatral» ser «acessório» no cinema¹²⁸³, mas também, e sobretudo, que os paradigmas teatrais se encontravam «ultrapassados no cinema», o que levava Walter George Durst a ver na atuação de certos atores do filme *Um homem que passa* o reflexo longínquo do «maneirismo» e da «voz» de teatros de «15 a 20 anos atrás»¹²⁸⁴. Três anos antes de fechada a porta da década de 1950, o dispositivo da adaptação perdia, portanto, força. O boletim do Cineclube de Minas Gerais não se acanhava nos elogios ao filme *Adúltera*, de Claude Autant, ainda que se tratasse da adaptação da obra de Raymond Radiguet e ainda que o crítico não tivesse o mais remoto conhecimento acerca do livro, tudo isso porque o diretor não teria se valido de «outro recurso que não a imagem para narrar»¹²⁸⁵. Assim, a condenação do hibridismo por parte da crítica e dos dirigentes cineclubistas coexistiu com a celebração de gêneros cinematográficos que traziam em si elementos à primeira vista estranhos ao cinema. É nesse quadro que se movia o ensodosso de Alex Viany ao entusiasmo dos espectadores pelos músicas. Ali, o som e a dança não levavam os espectadores para fora do território cinematográfico, sendo talvez o musical a melhor expressão do «crescente afastamento» das «técnicas teatrais»¹²⁸⁶, particularmente Gene Kelly, o inventor de uma dança «apropriada à câmara cinematográfica», a quem o cinema devia à invenção de um «gênero eminentemente cinematográfico», não obstante os senões dos elementos cujo berço não era o cinema. Um ano antes, o mesmo crítico, rasgava-se em felicitações ao filme *On the Town*, também estrelado por Gene Kelly, justamente porque este tinha sabido levar a efeito a transformação de todos os elementos presentes na montagem da cena em «figuras de fundo», que serviam à confecção de uma narrativa «legitimamente cinematográfica»¹²⁸⁷. Não era o expressionismo alemão, cuja paternidade atribuíra-se ao filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, a prova cabal de o cinema nunca ter sido um «mundo fechado e homogêneo»¹²⁸⁸, já que os cenários criados na ambientação dos filmes expressionistas eram claramente tributários das habilidades dos indivíduos saídos da «escola pictórica

¹²⁸³ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹²⁸⁴ Cinemateca Brasileira. Folha da tarde, 21 de dezembro de 1949.

¹²⁸⁵ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1957.

¹²⁸⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1958.

¹²⁸⁷ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 16 de novembro de 1957.

¹²⁸⁸ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1958.

expressionista de Munich»? O expressionismo, mesmo sendo «coisa de pintores»¹²⁸⁹, para usar uma expressão do Cineclube de Marília, não se achava no cinema como peixe na água? Do mesmo modo que pintores, atores de cinema só adentrariam no território cinematográfico se se adaptassem à «estética própria do cinema». Nesse sentido, Elia Kazan era exemplar. Na Broadway, encenara a peça O bonde chamado desejo. Alguns anos depois, em Hollywood, com o mesmo ator (Marlon Brando), produzira o mesmo filme. E, no entanto, «fê-lo de modo totalmente diverso»¹²⁹⁰, partindo dos «processos de representação próprios de cada uma das artes».

Não seria incorreto dizer: os inimigos da hibridização do cinema rejeitavam a queda no buraco negro que tragava todas as artes ao regime de amálgama. No entanto, isso não significava que o cinema tenha sempre se fechado em solilóquio impenetrável. Mesmo entre adversários do hibridismo existiam os que saíam em defesa da necessidade de o cinema se associar à linguagens diferentes, inclusive à falada, desde que se utilizasse do seu «concurso sem se submeter às leis do desenvolvimento oral»¹²⁹¹. Os críticos de cinema bem sabiam que o cinema falado vinha para ficar e que o cinema de Chaplin não representava mais que paraíso perdido. Era fato inconteste que o cinema frequentemente utilizava elementos de outros campos artísticos. No Brasil, ao menos desde 1935, quando a Cinedia lançou o musical de enorme sucesso *Alô, alô, carnaval*, com Oscarito, Carmen Mirando, entre outros, transformando pela primeira vez a cacofonia de um cinema que ainda nada entendia de som em cinema sonoro digno desse nome. Se o teatro e a literatura eram tolerados e vistos como mal necessário, um filme não devia se limitar a «comentar o seu assunto com elementos exteriores»¹²⁹², o que faria com que o cinema se prestasse a «desempenhar um papel subalterno, servindo as obras de arte»¹²⁹³, e «sacrificando a técnica cinematográfica em favor da projeção fiel da obra de arte»¹²⁹⁴. A menos que os elementos estéticos do teatro e da literatura fossem previamente submetidos ao dispositivo da cinematografização, isto é, submetidos à gramática cinematográfica, levando o cinema a afirmar-se como o *croupier* do jogo entre as artes, o único a quem pertencia de direito «a faculdade de baralhar» as cartas

¹²⁸⁹ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube de Marília, 19 de agosto de 1961.

¹²⁹⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1953.

¹²⁹¹ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹²⁹² Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de dezembro de 1953.

¹²⁹³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

¹²⁹⁴ Idem.

estéticas socialmente disponibilizadas¹²⁹⁵, o cinema tinha de recusar-se a ser uma mera «forma teatral complementar»¹²⁹⁶.

Cinema não é teatro. Toda a tradução da ação em diálogos é uma traição feita ao cinema, por amor ao palco. Os diálogos devem apenas encaminhar a ação, que a imagem se encarregará de desenvolver. Também, cinema não é literatura. Querer exprimir pelo cinema estados de alma e fazer ointrospecções e análises psíquicas próprias da literatura é cair no exagero de certos filmes europeus que abusam dos primeiros planos e nos dão uma impressão de monotonia e cansaço. Por último, cinema não é filosofia. Há muita gente que pensa que cinema deve ser uma coisa tão difícil e complicada como um teorema de Spinoza.¹²⁹⁷

Com efeito, se a ausência total de influências literárias ou teatrais não podia ser o ponto de partida das avaliações críticas, ei-la como ponto de chegada:

O que Remarque nos conta no seu livro é-nos transmitido cinematograficamente por Borzage, isto é, o realizador não se limitou a contar passo a passo o romance. Aproveitou o essencial e com êle fez uma nova obra, desprezando toda e qualquer influência literária.¹²⁹⁸

Tratava-se, portanto, de um filme «sem cerebralismos literários»¹²⁹⁹, cuja força cinematográfica apagava ou tornava «invisível»¹³⁰⁰ as contaminações das artes vizinhas.

Luar do sertão se ressentia, antes de tudo, da falta de uma boa história. O enredo é indubitavelmente piegas e banal (...) Mas não se podem confundir cinema e fotografia. Cinema é por natureza e definição, algo vivo e dinâmico, ao passo que a fotografia é estática e parada (...) O que interessa não é a paisagem pela paisagem, nem a fotografia. Importa é que fotografia e paisagem estejam em rigorosa dependência e em função do drama cinematográfico¹³⁰¹.

O bom cinema não apenas se dissociaria do teatro e da literatura. Superá-los-ia, materializando majestosamente as intenções da mensagem ali em germe. Ao falar do filme *A besta humana*, de Renoir, a tônica da argumentação recaía sobre a «superação» em relação à obra original de Zola¹³⁰², superação que recebia o nome de «consubstanciação cinematográfica» e que se traduzia pela capacidade de transformação da ambientação literária em «atmosfera-ação» dotada apenas de elementos cinematográficos. Nas mãos de um bom diretor de cinema, bastava alguns passos pelo território cinematográfico e logo o teatro e a

¹²⁹⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹²⁹⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de janeiro de 1954.

¹²⁹⁷ Cinemateca Brasileira. Pinheiro de Lemos, junho de 1942.

¹²⁹⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 28 de janeiro de 1951.

¹²⁹⁹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 31 de maio de 1951.

¹³⁰⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 07 de dezembro de 1953.

¹³⁰¹ Centro Cultural São Paulo. Qualidade e defeitos de luar no sertão, 13 de junho de 1949.

¹³⁰² Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1960.

literatura despojavam-se das suas antigas origens, vertendo-se em cinema, pois os bons diretores sabiam que *tradução* não era o mesmo que *adaptação*, opinião ilustrada pela citação de uma declaração de Jacques Feyder:

Com freqüência, ouvimos opinião de que tais obras são visuais e de que outras não o são (...) Todas as obras literárias, teatrais, musicais são, ou podem ser convertidas, em visuais. O que sucede é que certos realizadores ainda não têm uma concepção cinematográfica visual. Tudo poder ser traduzido para a tela.¹³⁰³

Indo direto ao ponto: a cinematografização dos elementos forasteiros ao território cinematográfico levava à construção de um *alfabeto* próprio capaz de fornecer ao cinema solo facilmente distinguível das demais artes. De outra forma, o cinema não seria senão mimetismo do teatro e da literatura, por maior que fosse o desenvolvimento das tecnologias empregadas na produção de narrativas cinematográficas, como bem o sabia o crítico brasileiro Pinheiro de Lemos nas suas reflexões sobre o cinema feitas na década de 1940:

Os filmes de enredo, dramas ou comédia, por mais apurada ou original de que seja a técnica de que se revistam, não serão mais do que imitações dos processos de expressão artística do teatro ou do romance¹³⁰⁴.

Nunca era demais a insistência na necessidade de cinematografização dos elementos que ancoravam as pretensões de individualização do cinema arte, cujo resultado far-se-ia visível pela transformação deles de intrusos em letras do alfabeto cinematográfico. Não vejo melhor exemplo dessa alquimia que a diferença entre o saudosismo de Vinicius de Moraes pelo cinema mudo e o modo pelo qual Pinheiro integrava o som no processo de expansão do alfabeto cinematográfico. Ali onde aquele não via senão sinais audíveis do risco de perversão da verdadeira linguagem do cinema com a introdução do som, este lia na sonorização do cinema a descoberta de uma letra ainda desconhecida do alfabeto cinematográfico, que permitiria a sétima arte a realização de uma das suas vocações. Reunindo som e imagem, o cinema não dava pernadas para longe das bordas do território cinematográfico, aproximava-se mais e mais ao realismo. Quer dizer, o som vinha tornar «mais verdadeiro o cinema»¹³⁰⁵. Bem-vindas as incursões no sonoro, na pintura e no teatro. O rechaço aplicava-se apenas aos casos nos quais a importação de elementos estrangeiros ao cinema arrastavam-no ao limiar da perda do seu papel de legislador e obrigavam-no a ceder lugar à reprodução das operações estéticas dos outros domínios artísticos. Portanto, o intercâmbio entre as artes – quando não totalmente suprimido – foi readmitido somente sob a

¹³⁰³ Idem.

¹³⁰⁴ Cinemateca Brasileira. Pinheiro de Lemos, junho de 1942.

¹³⁰⁵ Cinemateca Brasileira. Pinheiro de Lemos, junho de 1942.

condição de os procedimentos cinematográficos ocuparem o primeiro plano na hierarquia dos elementos de composição da obra cinematográfica, pois o «brilho» das artes¹³⁰⁶, nesse caso, não fornecia luz, mesmo que a título de empréstimo, ao cinema, mas o impedia de dotar-se de luz própria, tendendo a «obscurer» e a «destruir», entre outras coisas, o «génio intrínseco» que o cinema exibia nos momentos em que se resguardava o direito de «falar a sua própria linguagem», sempre esplendorosa, sobretudo quando protegida pelas largas abas de uma identidade inconfundível. Numa palavra, o diálogo entre o cinema e as demais artes fazia-se sob o comando do *dispositivo de cinematografização* dos elementos oriundos das atividades estéticas estrangeiras.

Por último, mas não menos importante, o *dispositivo de inadaptação do cinema*. Pelo menos desde a década de 1940, pode-se dizer que a superioridade do cinema, se bem que episódica, já pululava entremeada aos ataques à sua dignidade. A forma mais simples de guindar a eminência do cinema consistia em sacar à pressa a prova do avantajamento quantitativo. Quem estivesse disposto a ler a peça ou o romance de *Raparigas de Uniforme* e, depois, assistisse ao filme, veria, segundo Roberto Nobre, que este não só a universalizou, mas foi o que «realizou» mais profundamente o assunto¹³⁰⁷. Da nata da crítica cinematográfica brasileira, saía o argumento de um filme poder produzir muito «mais elipses», «mais fatos sugeridos»¹³⁰⁸, estreassando ao máximo o emprego dos meios estéticos partilhados pelos diferentes campos artísticos, tornando a arte cinematográfica «não somente a mais completa»¹³⁰⁹, «mas também a mais expressiva de tôdas as artes». Mas não só aí nas discórdias do número que jazia o triunfo da cinema. Se fosse apenas mais do mesmo, o cinema continuaria preso ao modelo da hibridez. Ora, o dispositivo de inadaptação do cinema vinha anunciar não apenas que o cinema levava muito longe a utilização dos recursos estéticos comuns. O cinema tinha recursos só dele. Assim, o cinema não marcava mais pontos no placar da crítica pela simples adaptação bem feita de obras literárias, a superioridade do cinema não seria apenas verificável pela sua capacidade de fazer melhor aquilo que o teatro já fazia, mas pela impossibilidade deste em realizar o que aquele vinha praticando com maestria. O cinema do pós-guerra, embora tenha se apropriado do som, continuava a ter como base a «plástica», «sua razão de ser»¹³¹⁰, o que levava o espectador ao «íntimo de tudo», uma

¹³⁰⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1954.

¹³⁰⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³⁰⁸ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p. 18.

¹³⁰⁹ Cinemateca de São Paulo. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, curso de iniciação cinematográfica, 1960.

¹³¹⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

operação estética, de todo em todo, «impossível no teatro». Nas mãos do cinema híbrido, a presença do intercâmbio entre técnicas estéticas constituía as artes, bem como a paridade entre elas. Sob o signo do purismo, a demonstração da impossibilidade de exportação das técnicas cinematográficas funcionava como garantia da singularidade dos afazeres cinematográficos. Porque, claro, se o teatro e a literatura se arrogavam o título de onipotência estética, fazendo crêr que as possibilidades artísticas já estavam todas contempladas por meio delas, o que poderia ser mais destrutivo para suas pretensões que a marcação de fronteiras inacessíveis a elas? Enfim, só o cinema podia «conter e comunicar o total»¹³¹¹. Com efeito, se existia um universo para cada arte, o cinema não era apenas mais um, mas o melhor deles, embora o cinema fosse a «mais jovem das artes»¹³¹². Assim, em relação às artes já existentes, a jovialidade do cinema figurava como alvorada de novos mundos que se desenhavam «sem rugas nem pontos duvidosos», embora empacados pelos «muros da urbe», pela «face enrugada» e pelos «dentes postiços de «fetiche» adorados pelos nossos tetrávos»¹³¹³:

Com o cinema, tivemos a sorte de assistir ao nascimento duma expressão nova. O mundo vai exprimir-se de modo diferente perante nós. O mesmo é dizer que o universo vai passar no filme como através dum filtro tal como se julga que acontece com a pintura, o romance? Não o aceitamos: um modo expressivo começa por jogar consigo mesmo e pouco a pouco constrói o seu universo. Dele se desprende um mundo, como uma bola de sabão se vai distendendo pouco a pouco e, por fim, se liberta. O nascimento do cinema é a história da libertação dum mundo. Mundo novo, sim. Mas se o cinema está a revelar-se como no novo modo expressivo, não se apresenta somente a si mesmo: revela também todo o processo de criação de universos, no sentido em que existe um universo para o romance, outro para a pintura, etc. Mas estes, na maturidade, não revelam mais nada.¹³¹⁴

Por meio de diferentes dispositivos, vemos que o que não se admitia, e nesse ponto todos os adversários do hibridismo vozeavam em coro, era a exigência posto ao cinema pelas outras artes para que ele fosse «teatro», «literatura», «pintura», «fotografia»¹³¹⁵, ou seja, «tudo», menos cinema. Meio literatura, meio teatro, meio música, sem uma clara divisão de águas, não apenas os espectadores e críticos estariam fadados à «confusão» e ao «caos», mas a própria força do cinema amoitar-se-ia, pois o «dramaturgo», o «pintor», o «poeta», o «músico», até mesmo o «homem comum», todos acabariam «destruindo belas obras cinematográficas» em meio a esse nevoeiro epistemológico, ao avaliar o cinema pelo o que

¹³¹¹ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.188.

¹³¹² Centro Cultural São Paulo, 21 de abril de 1949.

¹³¹³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³¹⁴ Idem.

¹³¹⁵ Casa das caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de janeiro de 1954.

ele não é. Sob a presidência desse não-sei-quê cinematográfico, Orson Welles teria sentido na carne o dilaceramento do servilismo resultante da indeterminação da nervura do cinema, durante o duelo de opiniões acerca da constituição do cinema na exibição do filme *Othello*, no festival de Veneza:

No filme que agora nos propomos comentar há uma espécie de duelo interior entre Shakespeare e Orson Welles. Não me admira, pois, que em Cannes o filme tenha sido acolhido com aplausos e assobios, vindos de ambos os sectores: o que preferia ver o *Othello* de Shakespeare no écran e o que preferia encontrar a História de um Mouro de Veneza por Orson Welles.¹³¹⁶

Subtraindo do cinema alguma impáfia de soberania, a política diplomática da hibridez expunha o cinema a toda sorte de legisladores ávidos por intrometer a foice na pastagem cinematográfica. A flutuação da natureza ondulante do cinema – implicada nesse processo de enovelamento – deixava o cinema ao relento e exposto ao sabor dos ventos artísticos e não artístico, rendido ao vendaval ontológico que lhe impunha a aceitação de qualquer porto que se dispusesse a acolhê-lo. Ou, claro está, rejeitá-lo. E, assim, desconjuntado, contando com pouquíssimos mecanismos de reconhecimento minimamente claros relativamente aos elementos pertencentes em regime de exclusividade ao cinema, os agentes que mourejavam à volta do cinema sentiam a ferocidade da ponta da lâmina embebida em vaías sem poder precisar a trajetória da estacada letal, impossibilitados que se achavam de ajuizar se os golpes provinham dos seus, ou, se, ao contrário, partiam das trincheiras inimigas, justamente porque tal partilhada ainda não havia sido feita de maneira aguda. Dito de outro modo, no afã de agradar a deus e ao diabo, isto é, aos deuses culturais existentes, afirmando que sua própria identidade seria mera miscelânia indistinta e amarfanhada das artes já canonizadas, o cinema veneziano, ao abandonar a malignidade de certo projeto luciferino que o aperaltasse, corria o risco de malograr na tarefa de dar a si um conjunto de profissionais próprios, um público só seu, uma demarcação, ainda que provisória, do perímetro onde se aninharia e se desenvolveria os elementos cinematográfico indispensáveis para sua valoração como arte. Eis o perigo da volubilidade de um *Orson Shakespeare* ou de um *William Welles*.

Justamente porque se trata de Shakespeare, os propósitos de um Laurence Olivier ou de um Orson Welles não têm ido mais longe do que trazer para o écran – com maios ou menor liberdade – o próprio Shakespeare. Com o que ninguém, aliás, fica completamente satisfeito. Para os intransigentes admiradores de Shakespeare e do teatro – que não admitem a alteração duma cena ou a supressão dum diálogo – o filme é sempre uma adulteração.

¹³¹⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 27 de dezembro de 1953.

Para outros, Shakespeare está demasiadamente presente para se poder dizer que o filme é totalmente de Laurence ou de Welles.¹³¹⁷

Passamos do princípio da reciprocidade constitutiva entre as artes, apoiado no modelo da hibridez, ao princípio da autonomia das artes, apoiada ora no modelo da exclusão pura e simples (Vinicius de Moraes e o cinema mudo), ora no modelo cinematografização dos elementos estrangeiros ao território cinematográfico (Alex Viany e o musical), este e aquele tendo em vista a pretensão de definição da anatomia e da jurisdição do território cinematográfico. Nesse novo regime de separação total de bens, os pontos de contatos entre as artes não apontavam em direção a um parentesco imemorial, mas indicavam «interferências indevidas»¹³¹⁸, ruídos desagradáveis a crepitar ali onde a manutenção da «identidade» de elementos do teatro ou da literatura burlavam o pente fino da exclusão ou sobreviviam idênticos a si finda a alquimia operada pelo dispositivo da cinematografização, provocando resultados nefastos para todas as artes, porque os roteiros adaptados «sem modificação das peças de teatro resultam insuportáveis», bem como o teatro filmado, sem mais, era «quase sempre um fracasso». Logo, podia-se concluir pela «necessidade de um modo de expressão próprio», independente do domínio artístico em questão. A bem do progresso das artes, cada atividade estética deveria buscar, então, a riqueza na sua auto-limitação:

Tem-se posto em relevo que o teatro possui, como outras artes, a riqueza da sua limitação: um pedaço de tal faz de parede, uma luz faz supor uma mudança de cena, um aparte dito em voz alta, não deve ser escutado pela outra personagem, mas deve-o ser pelo espectador mesmo que esteja na última fila da galeria.¹³¹⁹

Na ausência de nacos de territórios próprios que não fossem de areia, o cinema híbrido não apenas aumentava a dependência do cinema face às demais atividades estéticas, obrigava os envolvidos com o cinema a contentarem-se com os detritos do banquete das artes. Acontecia que só os eventos culturais desimportantes, acreditava Nobre, tremiam por esmola da literatura ou do teatro, qual vira-latas. E lembrava: de mala e cuia, os piores atores do teatro desembarcavam no território cinematográfico e o cinema nunca aproveitava, pois, «os melhores»¹³²⁰, que seguiam no teatro, como se o cinema fosse forçado a se contentar «com o que o teatro rejeitasse». Os inimigos da hibridez ditavam: uvas pisadas pelas solas da rejeição das companhias de teatro não enchiam a barriga desse novo cinema arrivista. Os inimigos da hibridez anteviam: o cinema híbrido teria o triste fim de embolsar os profissionais

¹³¹⁷ Idem.

¹³¹⁸ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹³¹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹³²⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

remanescentes e sem talento das outras áreas estéticas, tão somente. Que ficasse claro, e de uma vez por todas: enquanto o cinema combatesse as outras artes no terreno delas, tinha de estropiar-se. Grosso modo, o cinema foi situado, pois, a partir de três modelos diferentes, tendo como ponto de referencia o tabuleiro das artes, que se pode exemplificar, aqui, tomando o teatro como termo de comparação: cinema e literatura, cinema é literatura, cinema é cinema. Culturalismo, hibridismo e purismo, todos os caminhos levavam à Roma, quer dizer, à valorização do cinema arte.

DOBRAGEM, LEGENDA E POPULARIZAÇÃO DO ACESSO

Sem romper o fio da argumentação em torno da invenção e circulação de dispositivos de elevação do cinema arte, não se pode esquecer em nenhum momento de algo que já foi levemente frisado em diversas passagens ao longo do percurso. O engrandecimento do cinema ao patamar artístico não se contrapôs à ampliação do acesso do cinema à população em geral. Vem dos debates em torno do cabimento – ou não – das dobragens e da legendas a prova mais bem acabada de nunca ter havido qualquer tentativa de promoção do cinema arte por meio da adoção de práticas de restrição do acesso ao cinema, não obstante as intransigências de superfície que desirmanavam os envolvidos nessa querela. A frente das principais instituições culturais brasileiras, entre elas a Cinemateca Brasileira, o MAM-SP e a Fundação Bienal de São Paulo, até mesmo o crítico de cinema Luiz de Almeida Salles enchia a boca ao discorrer em 1959 sobre a enorme adesão do povo ao hábito cinematográfico. É preciso ter em mente que parcelas expressivas dos que advogavam em favor dos cineclubes foram formado por pensadores profundamente influenciados pelo ideário da universalização do acesso aos bens culturais, pensadores que nunca deixaram de marretar, por isso, na tecla da necessidade de o cinema «continuar a ser um espectáculo para o povo», frisando, aqui e acolá, a defesa do cinema arte não implicar, em absoluto, «ambiente proibitivo para o povo»¹³²¹, isto é, a defesa da rarefação do acesso pelo fechamento das portas do cinema à ralé nunca foi bandeira cineclubista. Nesse sentido, a proposta de João Santos para a criação de cineclubes privados foi espiciada pelo Cine-Clube do Porto¹³²². Para que não haja dúvida quanto ao alcance do viés democrático implicado no modelo das políticas estético-pedagógicas cineclubistas, basta ter em conta que os que propugnavam pela adoção de medidas restritivas de acesso ao cinema mesmo antes de 1945 só o faziam afastando-se do cineclubismo:

¹³²¹ AZEVEDO, Manuel de Azevedo. Festival de Cinema Francês no Porto. **Seara Nova**, 21 junho de 1947.

¹³²² Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 26 de novembro de 1955.

Não será um cine-clube, — mas sim uma sociedade cultural que procurará ministrar uma cultura cinematográfica intensa e eficaz. E por isso mesmo, a “SPC” terá apenas 40 sócios, — tantos quantos os “imortais” da Academia das Ciências.¹³²³

Acontece que o dilema entre abertura ou afunilamento do acesso ao cinema não dependia simplesmente das decisões dos dirigentes da cultura, pois a própria estrutura narrativa do cinema falado era em si cláusula restritiva. Tornado poliglota, o cinema perdera algo da universalidade e transparência imbutidas nas imagens a que todos alcançava e levantava pela primeira vez na história do cinema «graves problemas à assimilação pelas multidões», já que perdia a «faculdade específica de arte de ficção entendida internacionalmente»¹³²⁴. Enquanto a palavra tinha «pátria», a imagem era «signo mundial»¹³²⁵. Assim, a disparidade entre as línguas teve como efeito a profunda «diminuição da inteligibilidade» do fenómeno cinematográfico¹³²⁶, bem como a não menos branda «revisão» dos valores estéticos, pedagógicos e políticos balizadores da avaliação da crítica. Paradoxalmente, quanto mais rico em línguas se tornava, mais o risco de provincianismo abatia-se sobre o cinema:¹³²⁷

Na medida em que se enriquece o cinema com a densidade que a palavra ajuda a conferir-lhe e na medida em que ganha uma maior ressonância dentro do próprio país — diminui a universalidade da sua compreensão.

Feitas essas observações iniciais, podemos já indicar que a dobragem (PT), ou, dublagem (BR), foi um dos expedientes utilizados no saneamento do impasse acima descrito. Isso é verdade apenas em parte. Se o mecanismo da dobragem reforçava a universalidade da comunicação cinematográfica, também punha em xeque o estatuto do cinema arte. Por conta da alteração da língua original, a dobragem era indefensável do ponto de vista artístico. Notava-se que todos, por isso, a detestavam «artisticamente»¹³²⁸:

Sob o aspecto artístico, a dobragem não tem, é claro, um único defensor. É um puro recurso mecânico com fins de aumentar a colocação do produto, mesmo tornado numa contrafacção evidente da obra original.¹³²⁹

¹³²³ SANTOS, João. Vai organizar-se no Porto a Sociedade Portuguesa de Cinematografia. **Invicta-Cine**, 11 de março de 1933.

¹³²⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³²⁵ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.183.

¹³²⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1954.

¹³²⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³²⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹³²⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1952.

Os que olhavam o «cinema como um poderoso meio de divulgação», inevitavelmente veriam o «problema com outros olhos»¹³³⁰, dando de ombros aos que teimavam em considerar a dobragem «desrespeito pelas obras de arte e pelos direitos do seu autor»¹³³¹. O receio de a língua nacional desviar os espectador da contemplação da obra fílmica da sua pureza desconhecia o fato de o cinema – espetáculo de multidões – não poder se restringir às «elites isoladas de iniciados»¹³³², à «formação» e ao «aperfeiçoamento» dos «eruditos», à dos «estetas»¹³³³, pois os dirigentes e críticos de cinema não podiam desdenhar o «grande público»¹³³⁴, sob pena de «renunciar a educá-lo». O que os inimigos da dobragem se esqueciam, ao «não reconhecer valor se não no excepcional», no «raro», no «desabitual», era a incontornável necessidade de iniciar o processo educativo sem «contrariar o gosto do público», contando, «em primeiro lugar»¹³³⁵, com o «público tal como ele é», utilizando todos os gêneros de filmes, «mesmo os mais medíocres», incluindo a chulice dos filmes de carnaval e a mediocridade dos fios narrativos das novelas de detetive, tão frequentes em terras brasileiras, para só então refinar os critérios de escolha dos espectadores. Do contrario, corria-se o risco de o cinema perder sua base de sustentação, o conjunto dos espectadores que, embora se mantivessem confinados ao circuito comercial, representavam o «público fiel» do cinema¹³³⁶, «defendendo-os e fazendo-os perdurar». Nas palavras de Walter:

O público não quer ser educado, quer ser divertido. É um direito que ninguém pode lhe contestar. Para levá-lo a preferir o melhor ao pior, a obra de arte à contrafação artística, não se deveria destruir o divertimento, o espetáculo. Mas, preservando-se esta face, descobrir a outra. Em vez de um requisitório contra os filmes que abastardam o gosto, contra o melodrama ou a chancada, seria necessário expor os elementos que caracterizam o espetáculo e a arte num equilíbrio que defina o valor cinematográfico¹³³⁷.

Nessa linha argumentativa, a legenda não despontava como alternativa. Embassando a visão dos espectadores, o soletrar dos diálogos que acompanhavam as imagens prejudicava simultaneamente o gosto dos espectadores, que poderiam vir a trocar de espetáculo dada à impossibilidade de fruição viva, ofuscada pela sobreimpessão de legendas, porque o público «operário» ou «camponês» ficaria aferrado à alternativa¹³³⁸: ou «olhar sem compreender» ou

¹³³⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³³¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Imagem, 1952.

¹³³² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³³³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1952.

¹³³⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³³⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹³³⁶ Idem.

¹³³⁷ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.21-22.

¹³³⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

«ler sem ver». Sem um público cativo do cinema e sem condições mínimas de inteligibilização delas, como se poderia educar os espectadores e aumentar o valor do cinema arte dispensando o recurso à exclusão dos espectadores? O I.N.C.E. rechaçava a excrecência das legendas, pois o filme educativo devia falar «por si mesmo» e abdicar dos «letreiros», dos sinais que desviavam a «atenção», com o fito de promover comunicação direta e destituída de opacidade, o que não se faria sem a postulação de protocolos narrativos a serem seguidos. Todo filme do I.N.C.E. deveria ser:

- 1) Nítido, minuciosamente detalhado;
- 2) Claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos;
- 3) Lógico, no encadeamento de suas sequências;
- 4) Movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema;
- 5) Interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução para atrair em vez de aborrecer¹³³⁹.

Voltando à dobragem. Mesmo imperfeita, ela já não tinha notabilizado seu valor em outras áreas estéticas? Não fora «através de traduções», aliás «nem sempre satisfatórias», muitas vezes «truncadas», que nos chegaram «Dostoiéwsky» ou «Tchecov»? Afinal de contas, «quantos poderiam ler esses escritores na língua original?». Era sabido que algo de valioso ficava a meio caminho entre original e traduções:

Todavia, sem essas traduções, quantas obras essenciais da literatura mundial ficariam inacessíveis para aqueles que as não podem ler na língua em que foram escritas?¹³⁴⁰

Havia um tanto de absurdo na obrigatoriedade da dobragem, reconheciam os defensores dela. A proibição da exibição dos filmes no original pouco proveito traria a qualquer dos lados da querela, como teria sido nada proveitosa a proibição da «importação e venda de livros e revistas em línguas estrangeiras». Mas, a concessão ao absurdo da obrigatoriedade mais não era que deixa para vincar o absurdo da proibição da dobragem, «sobretudo num país de forte percentagem de analfabetos», no qual apenas minúscula camada da população tinha condições de assimilação dos diálogos dos filmes. Se a legislação portuguesa, em nome de «razões nacionalistas»¹³⁴¹, proibia a dobragem para o português, e a legislação espanhola, «evocando precisamente as mesmas intenções», obrigava a dobragem para o espanhol, o modelo francês figurava ideal, pois ali exibiam-se filmes de acordo com as duas maneiras, «simultaneamente» e em salas de exibição distintas. Assim, a aceitação da

¹³³⁹ CPDOC. Gustavo Capanema, rolo 38, 1937.

¹³⁴⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹³⁴¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

dobragem, ainda que não irrestrita, não faria do cinema «veículo de idéias mais eficaz e mais penetrante?»:

Para um público iletrado (e que é vasto, entre nós), não trará apreciáveis vantagens, tornando compreensíveis, na sua trama e na sua essência, no seu espírito e no seu alcance, fitas que nas versões originais pode não entender?

Não apenas o público em geral se beneficiaria da ampliação do acesso aos filmes. Na ausência de emulação dos filmes estrangeiros, o cinema português vinha produzindo películas de baixíssima qualidade. Libertos dos estreitos limites do cinema nacional pela dobragem, os espectadores, familiarizados com as melhores safras do cinema mundial, exigiriam mais do cinema nacional e espivitariam o nível das obras fílmicas realizadas em solo pátrio. Bastava deitar olhos na enormidade do sucesso do cinema na Itália. Ali, a ampliação da oferta cinematográfica de filmes estrangeiros, consequência da dobragem, ao aumentar o acesso dos espectadores à circuitos de cinema mais alargados, tinha imposto a «lógica da concorrência» aos produtores nacionais¹³⁴², tendo como efeito a «melhoria» do cinema nacional. Se a Itália podia gabar-se de ter construído «público seu», interessado em ver «seu cinema»¹³⁴³, isso devia-se à intensificação da concorrência entre filmes nacionais e estrangeiros provocada pela adoção da dobragem. Caso a situação no cenário cultural nacional não se alterasse, dificilmente os cineastas portugueses adotariam atitude crítica no decorrer da labuta cinematográfica e contentar-se-iam com níveis de produção excepcionalmente baixo, inundando o país com filmes cujos nomes não durariam mais que tempo de exibição nas salas comerciais. Atalhando: o público português não se mantinha fiel ao cinema nacional devido à qualidade dos filmes. Limitado pela língua, o espectador nacional não tinha outro recurso que não o medíocre cinema nacional. Se filmes falados em português tinham sempre «audiência»¹³⁴⁴, era porque, «embora maus e com historietas sem interesse», «toda a gente» os entendia. Outros motivos esquentavam as cordas vocais dos defensores da dobragem, em especial a injustiça de a considerar ameaça ao cinema arte. Por que razão ninguém se chocava quando via ou ouvia o «Tartufo»¹³⁴⁵, tendo em conta que este espetáculo costumava ser «representando por actores portugueses» e «falado em português»? Para pôr fim ao desconchavo, os defensores da dobragem contestavam, pois, a premissa de o recurso à dobragem deteriorar o estatuto artístico da obra original. Não tinha sido o cinema construído a partir de atos «contra a natureza»? O cinema não usava as «decorações de staff», o

¹³⁴² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹³⁴³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1952.

¹³⁴⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹³⁴⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

«playback», e muitos outros artifícios, sem que ninguém os condenassem «como iniciativas criminosas»? Por que seria diferente com esse «truc que é a dobragem»? Por que considerá-lo como «atentado contra a obra criada»¹³⁴⁶? Na ausência de «língua universal», a dobragem era «necessidade», era «menor mal». Como se isso não bastasse para o convencimento dos críticos alinhados ao pensamento de Nobre, ferrrenho adversário da dobragem, não se podia esquecer de a obra original nunca deixar de ser o cais de partida para estudos sobre cinema. Também para eles – os defensores da dobragem – era «incontroversa» a afirmação da falta de legitimidade de «exercer-se sobre ele», o filme dobrado, «crítica completa da obra de arte a que corresponde». Nobre podia voltar a dormir tranqüilo. Mesmo que camponeses e operários comessem a assistir aos filmes franceses e italianos, nunca chegariam à posição de críticos.

Já os detratores da dobragem pensavam diferente. A indefensibilidade da dobragem agarrava-se ao insofismável. A alteração da língua original constituía adulteração e violência à inteireza da obra de arte, pois a «dicção» adicionada pela dobragem ao filme era apenas sucedâneo corrompido da «verdadeira criação»¹³⁴⁷, ficando o desempenho do ator «ridiculamente reduzido a metade». A bem dizer, toda a dobragem não passava de «mistificação»¹³⁴⁸, cujo estranho resultado via-se no descompasso entre «corpo a mexer» e voz artificialmente enxertada, deixando o espectador alijado do conhecimento da fita tal «como foi feita» e obrigado-o a se contentar com filme falseado, nada além de «remedo»¹³⁴⁹, filmes que sequer tinham sido feitos pelos produtores originais – para piorar o agravo –, e sim pelas mãos de estrangeiros ao processo de produção do filme e «alheios à confecção da película». Os adversários da dobragem não tinham nada em comum com elites que sonhavam com a eliminação do povo das salas de cinema. Simplesmente não aceitavam a colocação em cima do tapete de simulacros de filmes que induziam ao escamoteamento do fato de os verdadeiros problemas ligados à melhoria do acesso já se encontrarem varridos para debaixo do tapete.

Ainda que a conciliação entre movimento dos lábios e voz do dublador atingisse o máximo da perfeição, o que Nobre concedia de bom grado, não só convencido pela máxima teórica de a prática operar «verdadeiros milagres»¹³⁵⁰, mas também porque na França já apareciam «dobragens correctíssimas», sem mencionar a força do hábito, que não tardaria a

¹³⁴⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³⁴⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³⁴⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Católico, 1954.

¹³⁴⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Católico, 1952.

¹³⁵⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Católico, 1955.

transformar a má sincronização em algo «familiar» e aceitável, a recepção do cinema seguiria de mal a pior. Nem mesmo o mais sofisticado dos sincronismos entre voz da dobragem e boca do ator original, aliado ao público mais comodista, salvaria da bancarrota «boa parcela do realismo cinematográfico»¹³⁵¹. Pedia Nobre: imaginemos as mesmas atribuições inerentes à dobragem impostas às outras artes. E prosseguia: mesmo imaginando dedos extremamente ágeis e velozes na dublagem de concertos de piano, seria impensável o público se contentar com o «executar fingidamente no piano a canção que um duplo tocou». Novamente, a exigência de proteção do cinema arte perante os tresloucamentos da dobragem não apontava na direção da petição elitista de críticos de cinema empenhados no bloqueio do cinema à população. Antes, fazia parte da lista de encargos dos que consideravam que o cinema não seria arte uma vez adulterado, e, não sendo arte mas frangalhos falsificados que se fariam passar por cinema, o povo seguiria sem saber o que é assistir ao cinema *stricto sensu*. Enquanto os adeptos da dobragem focavam a circulação do cinema, seus opositores punham a tônica do debate na qualidade da recepção. Assim, a dobragem fundia em um só gesto o desfalque dos componentes a compôr o cinema artístico e o encurtamento do ato de recepção dos filmes. Tratava-se de violência sem contrapartidas benéficas ao público, nem mesmo ali onde a argumentação se encaminhava pelo compasso da circulação de cinema. Os argumentos favoráveis à dobragem apoiados na popularização do acesso eram infundados. Se as grandiosas películas não seriam compreendidas pelo povo sem o recurso à dobragem, isso significaria que iriam sê-la «uma vez dobradas»¹³⁵²? Aconteceria apenas que os comerciantes das salas de cinema iriam «aproveitar-se da dobragem para lisonjear exactamente a lamentável falta de gosto» das massas e alimentar, assim, o atraso cultural do povo pelo aumento da acessibilidade às «películas de pancadaria», «de pirataria», «de capa e espada», mas também a «baixa comédia», e mais a todos os gêneros usualmente ofertados nos «cinemas populares», lugares onde os filmes feitos de «temas elevados» e de «apurados diálogos» nunca chegariam – com ou sem dobragem. Definitivamente, não seria pelo uso da dobragem que o público passaria a «gostar de coisa com outro nível»¹³⁵³. Assim, era pouco provável que importadoras e distribuidoras, conscientes do baixo nível de exigência do público, arriscariam o modelo da dobragem de filmes alternativos. Eis o dilema: ou se elevava o «nível dessa gente até o cinema», ou se reduzia o cinema, «através da dobragem, ao nível dela».

¹³⁵¹ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹³⁵² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³⁵³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

Além disso, ao contrário da argumentação disparada da trincheira dos defensores da dobragem, a concorrência estrangeira não estimularia o cinema nacional. Teria precisamente o efeito contrario: a chacina dos germes do cinema português. Se o filão de espectadores iletrados tinha como única catraca a língua materna, quando as películas estrangeiras vocalizada em português desembarcassem em Portugal e fossem «até às mais remotas aldeias»¹³⁵⁴, não sobraria pedra sobre pedra do cinema nacional. Aos olhos de Nobre, não tinha menor cabimento a associação entre florescimento do cinema italiano e crescimento da concorrência possibilitado pela dobragem. Por um triz o cinema italiano não se vergara ao cinema ianque e, com ele, os traços do povo italiano, que teriam sido engolidos pelo modo de vida estadunidense propagado por Hollywood. Voltamos a insistir: mesmo nesse caso Nobre não era contra a popularização do acesso. Talhava a argumentação de acordo com o que supunha medidas necessárias ao acomodamento do cinema nacional. Influenciado pelos conselhos de alguns «filólogos fascistas», o comandante da nação italiana acabara por prescrever «remédio pior do que o mal», importante de livre e espontânea vontade o instrumento de colonização americana, resultando as intenções nacionalistas no seu contrário, já que forneciam aos cinemas concorrentes a arma que os faria triunfar, a saber, a linguagem nacional:

As boas dobragens fizeram penetrar ainda mais nos costumes italianos, levando-os até aos que não sabiam ler e, portanto, menos conscientes eram para se defender, os gostos, a mentalidade, os hábitos exóticos. Os italianos, homens e mulheres, acabaram por imitar a América sem mesmo disso se dar conta. Decerto os espectadores, quando ouvem os actores estrangeiros falar uma língua desconhecida, sentem-nos mais distantes, mais diferentes de si.

Em suma, a concorrência promovida pela dobragem não impulsionaria o cinema nacional, apenas tornaria banal filmes estadunidense que – falados em português – perverteriam o modo de ser nacional. Se a dobragem «prejudica o cinema nacional»¹³⁵⁵ era porque:

Aquele público que não se preocupa com razões de arte passa a ter cinema, tècnicamente bem realizado, falando na própria língua materna, perdendo, assim, o interesse pelas películas feitas realmente no país.

Também no Brasil o efeito de afunilamento do acesso a certo cinema não era sinal de elitismo. Na inversa, representava o caminho de luta contra o imperialismo estadunidense. Ao sair em defesa do filme falado em inglês, Ortiz alegava que o «público de analfabetos do

¹³⁵⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹³⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

interior não ia ver o filme americano» sem a dobragem¹³⁵⁶, e, nessa medida, o cinema nacional ganhava algo de «vantagem»:

Uma coisa que pouca gente sabe: no interior, há filmes nacionais que dormem nos cartazes. Por quê? Porque é o filme que o caboclo é capaz de ver, compreender e apreciar. Somos um povo com cerca de 70% de analfabetos. A gente simples da roça, das fazendas, dos sítios e até mesmo das cidades do interior, na sua maioria analfabeta e incapaz de compreender e apreciar um filme estrangeiro, com legendas em português, delicia-se com o filme brasileiro. Por mais paradoxal que pareça, o flagelo do analfabetismo [...] vem a ser agora favorável a uma de nossas mais promissoras indústrias: o filme nacional. (depois, luta-se contra o analfabetismo para que o sujeito não sai da posição de espectador) [...] Os pessimistas dirão: o fraquíssimo cinema brasileiro irá deturpar ainda mais o mau gosto do povo ignorante.¹³⁵⁷

E insistia no mesmo ponto meses depois:

E o fato de possuímos no Brasil cerca de 30 milhões de analfabetos não invalida, mas corrobora, o que sempre temos afirmado sobre as possibilidades atuais de um grande cinema brasileiro. [...] Se essa massa enorme de brasileiros é incapaz de entender a língua em que são falados os filmes americanos e europeus e se não é capaz de ler tampouco os títulos explicativos ao pé dos quadros, pode ver e entender o filme nacional. Há 30 milhões de brasileiros que não lêem jornais, revistas ou livros¹³⁵⁸.

Novamente, outra vez, o detalhamento dos benefícios do analfabetismo para o cinema nacional:

Dos 50 milhões de brasileiros que somos, pelos menos 30 milhões vivem no campo ou em função dele. São geralmente analfabetos [...] O cinema estrangeiro, cuja compreensão depende de umas rápidas legendas ao pé da imagem, também lhes é desconhecido. O único meio de atingi-los em cheio, por conseguinte, é o filme nacional. Só o cinema brasileiro levará à grande população rural de nossa terra a visão do Brasil, as imagens, a música, as vozes desta promessa e farta imensidade.¹³⁵⁹

Valeria a pena arriscar o estatuto artístico do cinema e a decolagem do cinema nacional, bem como a pureza dos costumes pátrios, sem ter a certeza de o público sequer ir assistir aos bons filmes tornados acessíveis pela dobragem? O problema da dobragem inscrevia-se, assim, em ciclo vicioso. Porque os espectadores não escolhiam bons filmes, as produtoras não investiam na sua dobragem, e sem ter bons filmes a disposição, os espectadores não tinham acesso à bons filmes. De nada adiantava lembrar a Nobre que a virada mimética do mundo em direção ao american way of life não tinha início com a

¹³⁵⁶ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, cadernos 8, p.18.

¹³⁵⁷ Centro Cultural São Paulo. Nossas reportagens sobre cinema, 28 de abril de 1949.

¹³⁵⁸ Centro Cultural São Paulo. Os intérpretes de Quase no Céu, 07 de junho de 1949.

¹³⁵⁹ Centro Cultural São Paulo. O cinema na vida rural brasileira, 12 de outubro de 1949.

dobragem. Portanto, os capitães da cultura cinematográfica nunca adotaram princípios de exclusão do acesso no combate das afrontas ao estatuto artístico do cinema. Em qualquer dos casos, a força do cinema esteve sempre atada ao seu poder de espraio. Ora, foram nesses momentos históricos e para o solucionamento da difícil equação entre arte e popularização que se consolidou conjuntos de estratégias de hierarquização do cinema que nada tinham a ver com a mera exclusão do acesso. Ao contrário de outras esferas sociais e artísticas, a elitização do cinema nunca se deu pela rarefação do acesso, mas pela criação de *hierarquias no interior do próprio campo cinematográfico*. Tudo se passa, então, como se, ao mesmo tempo em que rivalizava com o teatro e afirmava seu direito ao patamar da arte em termos numéricos, o cinema artístico tivesse que subsumir o critério quantitativo utilizado como fonte de superioridade frente às demais artes em critérios não quantificáveis, como se o cinema tivesse de deixar de ser arte menor sem tornar-se, por isso, espetáculo popular, evitando que as massas ganhassem, ainda que presentes, o «primeiro plano social»:

Superficialidade, precipitação, gosta da vida emocional, emoção mais violenta do que penetrante, tenorismo, bandoleirismo e barbarização foram alguns dos aspectos da influência estética e moral do cine – que, para maior influência do mal, coincidia com o advento das massas ao primeiro plano social, servindo a consequente descida do nível médio da vida. Bem significativa é a esplêndida floração do cine na Rússia bolchevik.¹³⁶⁰

Entregar o cinema ao povo seria catastrófico para a sétima arte. Não dialogar com ele seria seu fim. A necessidade obrigava-o a aproximar-se do povo. Disso dissuadiu-o o prestígio. Assim, a fim de evitar que o cinema criasse o «homem-massa», nada mais que «bárbaro civilizado», o cinema não tinha que deixar de ser universal, tinha que encontrar critério de distinção entre os espectadores sentados lado a lado nas sessões de cinema. Com efeito, apesar do relativo sucesso dos inúmeros esforços de individualização, o relevo do cinema nunca se desvencilhou do seu poder de divulgação. Sedentárias, rançosas, e incapazes de correr mundo, as outras artes, a despeito da postura petulante, teriam de gritar socorro ao cinema, o único evento cultural capacitado a operar «à escala dum formidável público de massas»¹³⁶¹. Ainda que armado de alfabeto próprio, o cinema nunca arrastou desapidadamente o cadáver desnudo do teatro pelas ruas das cidades, enredou-o na dependência de si nos assuntos de circulação. Que o teatro gritasse aos quatro ventos que rasgos de inteligência valiam mais que toneladas de espectadores não modificava o fato de não haver mais outro caminho a não ser as veredas cinematográficas para se chegar às massas.

¹³⁶⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1953.

¹³⁶¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

Passo a passo, o cinema teria levado os sujeitos para fora da incomunicabilidade babélica ao proporcionar forma de comunicação imediatamente apreensível por quem quer que fosse. Com a promessa de restaurar a unidade perdida entre as coletividades (nações, gêneros, classes sociais), cuja sustentação se achava a reboque da fixação de matrizes comuns de identificação psicológica onde pudessem «fixar-se»¹³⁶², o cinema ganhava epíteto de língua adâmica dos tempos modernos. O que vinha lhe valendo, aliás, premiações. Ao lado de Einstein, Chaplin tinha sido indicado ao Premio Nobel da Paz pelo seu contributo «ao amor entre nações»¹³⁶³. É o que também estava expresso no elogio da Inspeção-Geral dos Espetáculos dirigida ao filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, de 1935. Logo no início do filme, Leitão de Barros, um dos cineastas ao sopé do regime de Salazar, informava ao público:

A Inspeção-Geral dos Espetáculos ao visar o filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, louva a firma Tobias Portuguesa e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará os Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão da arte nacionalista que firmemente os ligará à PÁTRIA comum.¹³⁶⁴

O cinema tinha se convertido em zona de territorialização que suplantava os limites físicos da nação. Muito mais que nas qualidades estéticas singulares de que era portador, a superioridade do cinema se ancorou na vastidão do seu impacto sobre o corpo social e individual, justamente o que faltava ao teatro, que já não dialogava senão com nichos sociais específicos e que não podia alcançar senão o intelecto dos sujeitos, que admiravam as peças de teatro «sem as sentir»¹³⁶⁵. Em suma, o cinema artístico teria o condão de atingir de maneira profunda públicos infinitamente mais largos que a ilha especulativa da intelectualidade:

Os trágicos gregos e o próprio Shakespeare só hoje podem ser exumados para um limitado número de intelectuais e para um público restrito.¹³⁶⁶

Pese o pronunciamento a favor da igualdade estética de todas as artes, o Cine-Clube Católico não deixava de lembrar que a aptidão do cinema arte para atingir o íntimo dos espectadores era sua marca distintiva, aquilo que o distanciava dos conventículos intelectualizados:

Não pretendemos que o cinema tome um lugar absorvente no âmbito das nossas preocupações estéticas e apostólicas dos nossos sócios. Existem outras formas de expressão artística igualmente merecedoras da nossa atenção, e existem também muitas outras e importantes vias para exercer apostolado. Acontece, porém, que o cinema possui uma especial aptidão

¹³⁶² Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹³⁶³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹³⁶⁴ TORGAL, Luís Reis. **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Temas e Debates, 2001, p.71.

¹³⁶⁵ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.119.

¹³⁶⁶ Idem.

para despertar nas pessoas zonas adormecidas da sensibilidade, tornando-se assim um magnífico instrumento de acesso à Arte em geral, ao mesmo tempo que constitui um extraordinário meio de difusão de qualquer idéia.¹³⁶⁷

Mesmo que o estatuto artístico do cinema ainda não fosse unanimidade entre artistas e intelectuais, uma coisa era certa: o cinema comportava-se à semelhança de enormes remos aos quais as outras atividades artísticas deveriam recorrer se quisessem atingir os continentes subjetivos. Teatro e literatura não apenas deveriam seguir lado a lado *com* o cinema, mas deveriam ir *até* o cinema. Anos antes das declarações de Roberto Nobre, António Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SNI) e criador da chamada Política do Espírito em Portugal, já maldizia o carácter elitista e excessivamente intelectualizado do teatro em abono do cinema, pois o teatro tinha fechado «suas portas ao povo», afastando-se «pouco a pouco dos humildes»¹³⁶⁸. Sob a perspectiva do maestro da política cultural portuguesa, o Estado Novo tinha o dever de produzir, na contramão dos regimes liberais, arte que se dirigisse a todos e que estivesse apta a estabelecer comunicação continua entre Estado e povo, comunicação que não se limitasse ao calendário eleitoral com suas sereias mentirosas, ou, nos termos de Getúlio, «a farsa eleitoral»¹³⁶⁹, levando finalmente em conta a individualidade dos governados de modo a ele não ser reduzido à massa indistinta e confusa:

Quando é que, nos chamados regimes liberais, se pensou em tais pormenores, quando se teve a ideia de que o povo não era apenas uma expressão eleitoral, a urna dos caciques? O caso explica-se. Não se olhava para o povo, massa indistinta e confusa, porque a estrutura do regime não só consentia mas estimulava essa indiferença.¹³⁷⁰

Se o arco da crítica cinematográfica nunca deixou de se encurvar diante das qualidades estéticas teatrais, o calcanhar de Aquiles do teatro jazia no número decrescente de espectadores que o frequentavam. A densidade artística do teatro emagrecia à proporção que faltavam espectadores que o sentissem e o amassem:

O teatro cai apenas por falta de espectadores. Ora uma arte de espetáculos só existe enquanto tiver espectadores. Há uma geração que não sente o teatro, que não ama o teatro.¹³⁷¹

O público seria a tal ponto o coração do teatro que nele, e somente por meio dele, o teatro adquiriria sentido estético. Não se media a saúde das arte tomando o seu pulso, mas auscultando o vozerio da audiência. Com ironia, Shaw ressaltava que o valor do cinema

¹³⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹³⁶⁸ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1939, p.117.

¹³⁶⁹ : <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1933/03.pdf/download>

¹³⁷⁰ FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1939, p. 13.

¹³⁷¹ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.117.

dependia da ausência de imagens. Agora, na boca de Nobre, era o teatro que só tinha valor se inteiramente conformado ao universo das imagens em movimento:

O teatro perdeu o seu poder de orientador e influente. Certos dramaturgos, como Pirandello, não tem público para as suas peças quando levadas em teatro, e têm-no quando elas são transplantadas ao cinema.¹³⁷²

No momento em que o Cinema Ambulante atingia parcelas da população pobre, os cineclubes sonhavam com a mundialização do cinema. Após alguns trabalhos em conjunto com outras instituições, o Cine-Clube Católico fazia seu balanço e previa expansões das exhibições de cinema nunca antes imaginada nem mesmo pelos artífices do Estado Novo português:

Pretendíamos estender essa actividade não só a todos os bairros onde o CASU exerce a sua actividade, mas também a asilos e a prisões se tal nos fosse facultado.¹³⁷³

Além de asilos e prisões, vários Liceus, Universidades, Sindicatos, a lista era infinita e englobava praticamente toda forma de agrupação humana. Nesse sentido, o Cine-Clube Imagem extendia sua ação a «largas camadas do público integradas em associações das mais variadas características»¹³⁷⁴ – à época tendo sido já abarcadas mais de 40 sessões em «clubes» e «cooperativas». O Cine-Clube Imagem apresentava sua lista: Academia de Amadores de Música, Ateneu da Madre de Deus, Sport Algés e Dafundo, Caixa Económica Operária, Sociedade Portuguesa de Naturologia, Vale Formoso Futebol Clube, Cooperativa dos Trabalhadores de Portugal, União de Grémios de Lojistas de Lisboa, Casa Pia Atlético Clube, e muitos outros¹³⁷⁵. O cinema passava a fazer parte da sexta básica portuguesa:

O prestígio do cinema entre as multidões [era] de tal modo importante e a frequência das sessões cinematográficas atingi[a] tal profundidade nos hábitos e necessidades das sociedades contemporâneas que a falta de verba, num orçamento familiar, para assistir a com certa regularidade àqueles espectáculos, implica um nível de vida miserável ou, pelo menos, deficiente.¹³⁷⁶

E mesmo entre os que desconfiavam dos benefícios cinematográficos, o reconhecimento do seu poder de emanção funcionava como ponto de partida para as críticas feitas ao cinema. No Dário Ilustrado, um jornalista saía em defesa do Cine-Clube do Porto a 10 de março de 1959, na medida em que a nova instituição seria maneira de filtrar do cinema:

¹³⁷² Idem, p.125.

¹³⁷³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1959.

¹³⁷⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Imagem, 1956.

¹³⁷⁵ Idem.

¹³⁷⁶ AZEVEDO, Manuel de Azevedo, p. 24.

Tudo o que pudesse servir de exemplo à boa formação de uma Sociedade logicamente sugestionada pelo processo informativo mais aliciante, que é, sem dúvida, o da cinematografia.¹³⁷⁷

A própria eleição do modelo cineclubista em detrimento ao cinema amador só ganha todo seu sentido se levarmos em conta a capacidade de universalização do cinema. Segundo René Clair o cinema francês de 1920 a 1928 «dividia-se em duas tendências»¹³⁷⁸. De um lado, o esteticismo, o vanguardismo e a «pesquisa de novos meios de expressão». De outro, o filme comercial «que não procurava senão fazer receitas apoiando-se em fórmulas estabelecidas». Sem deixar de vincar os notórios malefícios do privilégio dado à segunda tendência, o diretor não deixava de notar que a vitória da segunda compleição seria também maneira de pôr a cabeça do cinema no laço, pois «tinha o defeito de afastar o cinema da massa do público sem o qual ele não pode viver»¹³⁷⁹. Não obstante o enxovalho de críticas, o cinema só «foi ficando» pelo seu estrondoso apoio popular¹³⁸⁰, pelo fato de ter sido criado «para este século de multidões». Como vimos, Nobre não se abalançava em favor da redução do cinema a simples moço de recados das outras artes. Se todos os domínios artísticos teriam no cinema a garantia de subsistência não era apenas pelo seu predomínio numérico, mas porque ele constituía a língua matricial do pensamento do homem moderno desde as primeiras décadas do século XX, como se todo o pensamento tivesse se tornado intrinsecamente imagético. Mesmo quando se entregavam ao teatro, «autores, actores e público», já não sabiam «pensar teatro», porque todos já pensavam, «por efeito de ambiente», «cinema»¹³⁸¹. Robusto, o cinema não havia se tornado apenas senhor de si, havia se assenhorado do próprio pensamento. Para dar calção teórico a essa tese, Nobre se acolchoará na passagem do livro *A evolução criadora*:

O mecanismo da inteligência é cinematográfico. Nós tomamos vistas instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos enfileirá-las ao longo duma formação progressiva, abstracta, uniforme, invisível, situada no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nessa própria formação.¹³⁸²

A partir da citação de Bergson, Nobre buscava demonstrar a homologia entre estruturas de conhecimento e estruturas narrativas cinematográficas, e, dessa feita, afirmar

¹³⁷⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 10 de março de 1959.

¹³⁷⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1958.

¹³⁷⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³⁸⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹³⁸¹ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.125.

¹³⁸² ANTT. Boletim Cine-Clube Imagem 1955.

que o cinema – longe de ser apenas modalidade de expressão artística ou técnica a serviço da indústria cultural – representava a imagem do pensamento, tentando sem recurso ao avantajamento numérico redefinição de nova axiologia da hierarquia do universo das artes:

O conhecimento é uma sucessiva projecção de imagens no cérebro, que seria um écran, das sensações recebidas pelos sentidos, por uma mecânica idêntica ao cinema.¹³⁸³

A injeção de sobrevida que o cinema introduzia no teatro não se apoucava na comparação numérica entre os respectivos públicos. Sim, não havia dúvidas de somente o cinema poder salvar o teatro. Mas, a verdadeira revolução da encenação teatral aconteceria quando o teatro se sujeitasse às «estruturas novas»¹³⁸⁴, as que estavam de acordo com o «gosto moderno», isto é, com o cinema. Isso significava que o enriquecimento do teatro não se daria apenas porque certas adaptações de teatro feitas para o cinema acarretariam «*a fortiori* uma revalorização do facto teatral»¹³⁸⁵, encaminhando os espectadores em peso para o teatro em busca da obra original, mas, sobretudo, porque o teatro vinha adotando a estrutura da linguagem cinematográfica como norte estético. Para Nobre, o ponto fundamental não era o da teatralização do cinema, mas o da cinematografização do teatro.

TÃO PERTO, TÃO LONGE: O ESPECTADOR ILHADO NA PONTE.

*O ataque directo e consciente à decência intelectual provém dos próprios intelectuais.*¹³⁸⁶

*A ponte é passagem, mas também distância mantida.*¹³⁸⁷

*As pessoas querem uma espécie de guia para os livros que as editoras põem à sua disposição e, de uma forma ou de outra, querem vê-los avaliados.*¹³⁸⁸

Não é tão simples compreender o cinema como fenómeno de massa no quadro dos dispositivos de valorização do cinema arte. Para começo de conversa, digamos, então, que a popularidade do cinema nunca deixou de ser posicionada de maneira ambivalente. Nesse sentido, poderíamos dizer que o critério de salvação do estatuto do cinema era também o grande perigo de empacamento do seu processo de ascensão ao patamar artístico. Se o poder de penetração do cinema no tecido social foi trunfo na manga posto pelo cinema sobre a mesa

¹³⁸³ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.81.

¹³⁸⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

¹³⁸⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹³⁸⁶ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010, p.62.

¹³⁸⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Ramada: Edições Pedago, 2010, p.38.

¹³⁸⁸ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010.

das artes para vencer as críticas advindas das demais esferas artísticas, também representou a fonte de sua possível perda como arte. A rigor, a crescente popularização do cinema permitia-lhe tomar a dianteira do teatro e dos sermões na condução dos homens e afirmar-se como suporte de comunicação indispensável dos tempos modernos. Em compensação, a mesma vantagem numérica ameaçava o estatuto artístico do cinema. O Cine-Clube do Porto conhecia os riscos da popularidade do cinema e mantinha-se apreensivo, pois tinha presente declarações com as de Paul Souday:

Limitado e superficial por natureza, o cinematógrafo é inevitavelmente vulgar pelo seu destino. Os mesmos filmes são exibidos nas mais pequenas aldeias das 5 partes do mundo, não somente diante de europeus e de americanos sem cultural intelectual, mas também diante de amarelos, negros e peles vermelhas. A que nível não é preciso descer para agradar a tão enormes multidões.¹³⁸⁹

Impossível dar marcha a ré no tempo e apagar o cinema dos hábitos da população em geral. Mas não só impossível. Indesejável. A grandeza do cinema despencaria sem o pilar do apoio popular. Daí a centralidade da pergunta formulada por Walter da Silveira: «até que limite o valor de arte e o valor de espetáculo devem coexistir no cinema para que o filme se incorpore à cultura?»¹³⁹⁰. Ainda que Walter compreendesse perfeitamente bem aqueles para quem o «espetáculo» era «exterior a obra de arte», o que fazer, no caso do cinema, senão acomodar a «fisionomia ambivalente do cinema»¹³⁹¹, inexoravelmente emparedada entre «grande público» e «elite»? E completava citando Jean Cocteau: «é preciso educar o público», nunca «obedecer a êle»¹³⁹². Com a entrada em cena da educação do olhar – o que não nada tinha a ver com o cinema como meio de educação pedagógico – o polo da popularidade era acolhido com a condição de ser educável. Pesado os prós e os contras da popularidade do cinema, uma coisa era certa: o cinema não podia se dar ao luxo de não se dirigir à gentilha, pois os baixos escalões da sociedade constituíam sua base de sustentação, pois a popularidade fora «indispensável para assegurar a vida dos espetáculos cinematográficos», desde os tempos em que não era o cinema senão «atração de feirantes»¹³⁹³. Portanto, não foi só a sede de lucro dos magnatas de Hollywood que se mostraram favoráveis ao imperialismo do cinema. Em igual medida, os críticos e dirigentes cineclubistas militaram com fervor pela manutenção do IBOPE do cinema, sem o qual seu valor como manifestação artística se veria comprometido. Nesse contexto, falar de educação

¹³⁸⁹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 08 de julho de 1951.

¹³⁹⁰ SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.19.

¹³⁹¹ Idem, p.20.

¹³⁹² Idem, p.21.

¹³⁹³ ANTT. Boletim Cineclubes do Porto, 1951.

como meio de conciliação entre popularidade e estatuto artístico era remeter o espectador à distância entre saber parcial que detinham e saber a que eram supostos alcançar. Ora, para abismar o vão entre espectadores e cinema sem qualquer apelo à exclusão, os cineclubes investiram pesado na transformação do espectador cineclubista em dirigente cineclubista, em certo sentido respondendo a demanda de criação de centros especializados em cinema posta já ao final da década de 1920. Nenhuma surpresa se disser que nem todos os espectadores se tornavam dirigentes, como é óbvio. A propósito disso, pode-se acrescentar: nessa virada em direção à formação de dirigentes iniciada após 1945, o que contava era menos a consumação da transformação em bloco dos membros dos cineclubes em dirigentes e mais a destreza pedagógica das políticas estético-pedagógicas cineclubistas em fazer com que os espectadores se comportassem como se lá quisessem chegar. Assim, se o verdadeiro cineclubista «não aspira a cargos de direção»¹³⁹⁴, aceitando «o que lhe for oferecido», no entanto, ele sempre «se prepara para êles pela prestação de serviços»:

Um mínimo de cultura cinematográfica pode ser conseguido pela participação numa equipe; aliás, as equipes de iniciação nada mais pretendem do que ser uma iniciação; aqueles que por ventura se sentirem interessados em aprofundar depois a sua cultura cinematográfica, integrar-se-ão noutras equipes, e poderão nessa altura ajudar-nos extraordinariamente como dirigentes.¹³⁹⁵

O anseio por passar de espectador-cineclubista para espectador-dirigente empenhado na educação do olhar resultava da ambição de se tornar «INTERPRETE CATEGORIZADO», pois somente o espectador-dirigente desempenharia tarefa social «altamente nobre»¹³⁹⁶, na medida em que passaria a funcionar à semelhança da «luz colocada no alto do monte». A fim de conciliar popularidade e estatuto artístico os cineclubes privilegiavam, pois, a produção do espectador iluminador de consciências em detrimento ao iluminador dos processo de produção do cinema, o que fica claro pela crescente inscrição nas programações de programas de «renovação de quadros directivos»¹³⁹⁷, que deveriam desembocar na criação de «novos dirigentes», ou, no mínimo, na realização de sessões de estudo e de crítica favoráveis ao «seu aparecimento». Para a consolidação da «ampliação» e do «aprofundamento

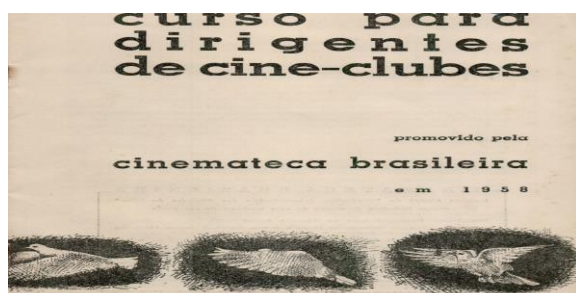
¹³⁹⁴ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1957.

¹³⁹⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1958.

¹³⁹⁶ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.100.

¹³⁹⁷ ANTT. Boletim Cineclubes do Porto, 1956.

cinematográfico»¹³⁹⁸, a Cinemateca Brasileira disponibilizava um curso de formação de dirigentes em 1958:



Os cursos para dirigentes tinha como meta a constituição de capitães de novos cineclubes. Nesse sentido, o Centro dos Cineclubes, após uma reunião com os principais líderes da Cinemateca Brasileira na qual o objetivo era o elenco dos fins esperados da criação de cursos para dirigentes em 1957, concluía pela exponenciação de mediadores de cinema que levassem à «formação de novos cine-clubes»¹³⁹⁹. Assim, novos dirigentes formariam novos cineclubes. Estes, por sua vez, novos dirigentes. Os novos dirigentes...

Portanto, os dirigentes não foram pensados e criados para voarem para lá da asa institucional cineclubista. Muito menos para fazer outros voarem. Apesar de o Cinema Novo brasileiro com suas insistentes convocações à produção estar a todo vapor na década de 1960, o Cineclube da Bahia – um dos berços de Glauber Rocha – lançava-se na produção de programas de estágios para a formação de dirigentes cineclubistas em 1962 e corroborava para a estabilização da formação de dirigentes. Por aí se chega à compreensão do fato de o Cine-Clube Pro Deo divulgar como boa nova o número «excepcional» de matriculados em razão do interesse pela «técnica de dirigir debates»¹⁴⁰⁰. No Diário Ilustrado a 20 de junho de 1959, Julio Sacadura, fundador do Cine-Clube de Coimbra e seu presidente durante mais de dez anos, congratulava-se pelo bom êxito dos cineclubes nos termos que se seguem:

Algumas de suas últimas realizações permitem já afirmar que a ação cineclubista se começou a exercer em profundidade, para uma formação de “elites”.¹⁴⁰¹

Não admiremo-nos, então, ao ver como a falta de «dirigentes intelectualmente preparados»¹⁴⁰², entre todas as autocríticas levantadas pelos cineclubes, impunha-se no primeiríssimo plano. Não obstante a tarefa de hierarquização em razão da qual foram

¹³⁹⁸ Cinemateca Brasileira, 1958.

¹³⁹⁹ Cinemateca Brasileira. Centro dos Cineclubes, 1958.

¹⁴⁰⁰ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo 1959.

¹⁴⁰¹ ANTT. Cine-Clube de Coimbra, 20 de junho de 1959.

¹⁴⁰² Idem.

chamados à ordem do discurso cinematográfico, a assimetria suposta na formação de categorias distintas de espectadores não permitia aos novos dirigentes tomar «atitude de superioridade» diante dos espectadores, mas «de igual para igual», «considerando-o como adulto» e «capaz de refletir», quanto mais não fosse porque os processos de hierarquização dependiam da desigual adoção de formas de reflexividade para o traçado da linha divisória entre o espectador «consciente e conhecedor» e os que se sentam ao seu lado em «vulgar sessão cinematográfica»¹⁴⁰³. Estamos a ver como a categorização dos espectadores nunca deixou de ser ladeada pelo imperativo de ampliação do público. Testemunha disso é o fato de o cineclubismo fugir da sombra do academicismo, o quanto bastava para o Cine-Clube Pro Deo sair em defesa da tese de um cineclubes de dever «ser uma elite»¹⁴⁰⁴, mas elite «não enfiada» e firme no propósito de «manter-se em contato com o grande público». Vê-se como a exigência de as salas de cinema serem povoadas por cavalheiros que envergavam fraques e damas *chics* da alta sociedade era parte do passado das políticas de organização do cinema, quando a participação no hábito cinematográfico tendia a ser condicionado a quem estivesse «decentemente vestido»¹⁴⁰⁵. Assim, armados de avantajado capital cinematográfico advindo da posse de formas de inteligibilização do cinema em vias de canonização, que lhes permitia «ver-falar» de filme, os dirigentes poderiam transitar, com sua «carta de alforria»¹⁴⁰⁶, pelas redes de sociabilidade como indivíduos singulares guarnecidos da capacidade de «anulação dos fenómenos despersonalizantes» em prol da categorização dos espectadores:

Ao aprofundar todas as actividades materiais e intelectuais, os cine-clubes [...] contribuirão não só para tornar mais vastas as audiências cinematográficas mas também para seleccionar, numa certa medida, os espectadores, e para defini-los em categorias.¹⁴⁰⁷

Paradoxalmente, quanto mais partilhados os modelos cineclubistas de endereçamento ao cinema, maior a singularidade do contorno do perfil do espectador, pois a adoção das formas de reflexividade disponibilizadas pelos mediadores cineclubistas faziam com que a «massa que se fundira em um específico que os auxiliasse a sair da posição de espectador só público vibrando suficientemente em uníssono» voltasse a ser uma «pequena multidão heteróclita»¹⁴⁰⁸, na qual os espectadores voltavam a «raciocinar», levando ao «fim da emoção comum». Ora, a condução do espectador ordinário de volta à razão era reforçada pelo artigo

¹⁴⁰³ ANTT. Boletim Cineclubes do Porto, 1952.

¹⁴⁰⁴ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

¹⁴⁰⁵ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981, p.103.

¹⁴⁰⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cineclubes Imagem, 1955.

¹⁴⁰⁷ ANTT. Boletim Cineclubes do Porto, 1954.

¹⁴⁰⁸ ANTT. Boletim Cineclubes do Porto, 1955.

publicado no Jornal Diário de Lisboa no qual Eurico da Costa descrevia o modo pelo qual a superioridade da nova elite cinematográfica dependia da ultrapassagem do estado primário do espectador de cinema:

Um cineclubista não é um espectador normal de uma sala de exploração cinematográfica. Deve ser um indivíduo que ultrapassou esse estado “primário”, num gesto que passará a defini-lo perante os outros e o ambiente.¹⁴⁰⁹

Eis a importância da formação dos dirigentes. Cabia a eles a ativação do dispositivo do passo atrás. Quer dizer, a ultrapassagem do estado primário nada tinha a ver com o salto para fora do lugar de espectador. De posse da carta de alforria, os dirigentes eram livres para conduzir os espectadores em geral para dentro do *labirinto discursivo* cineclubista no interior do qual receberiam educação do olhar. E essa racionalização dos modos de endereçamento ao cinema a que se chamava de labirinto fazia com que os espectadores em processo de se tornarem mediadores nunca atravessassem em direção à outra margem do écran e que nunca fossem do lugar de espectador para o de produtor de narrativas fílmicas, limitando-se a passar da posição de espectador inconsciente para a de espectador consciente – o nome dado ao ofício de mediador. Com efeito, apesar das diferenças entre os cineclubes na organização desse «labirinto»¹⁴¹⁰, constava-se um denominador comum que os unia: em todas essas instituições dedicados ao ensino de cinema, e por conta dessa arquitetura discursiva peculiar, mesmo quando se atingia a outra margem do labirinto, quando o espectador imaginava que já tinha boa parte do mundo cinematográfico sob os olhos, a recompensa, uma vez consumada tal paciente travessia – que muitos não chegavam a concluir – nada tinha a ver com a possibilidade de substituir as paredes do labirinto pela exploração da produção de narrativas fílmicas. Sem mar à vista, ao espectador dito emancipado restava voltar às costas a essa abertura, e dedicar-se ao resgate dos membros dos cineclubes que ainda não haviam completado ou sequer iniciado a maratona discursiva, fornecendo-lhes, nesse gesto de recuo, a sua imagem como modelo e medida de sua ignorância, sem a qual a renovação da distância que separa os espectadores do verdadeiro conhecimento sobre cinema não seria possível. Nesse braçada em direção à mais e mais saber sobre cinema, recuo que afastava a todos cada vez mais da produção, raramente se chegava ao topo do conhecimento sobre cinema, de onde se poderia, enfim, mirar de altíssima altitude todas as faces dessa nova arte emergente. Esse olhar de cima para baixo incidiu, ao fim e ao cabo, sobre outros espectadores, de modo que o

¹⁴⁰⁹ COSTA, Eurico da. Consciência do fenómeno cinematográfico. **Diário de Lisboa**, 08 de junho de 1955.

¹⁴¹⁰ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cineclubes de Oliveira de Azeméis, 1955.

que esteve em jogo não foi nunca o ultrapassamento dessa posição de espectador, mas o ultrapassamento em relação aos outros espectadores ainda pouco adiantados nesse percurso de formação infinita cujo objetivo maior foi a produção de *diferenças categorias* entre os espectadores.

Se as linhas de fuga da formação do espectador-dirigente perdiam-se nesse movimento de auto-retorno ao labirinto, em compensação ele recebia como contrapartida da categorização a que se via submetido o atestado ideológico e estético de superioridade social que o habilitava a ocupar o posto de dirigente da cultura cinematográfica nacional e internacional e a funcionar como casa de penhores extremamente democrática na qual os espectadores se viam livres para trocar somas fabulosas de desejo pela produção de novas narrativas por gordas mesadas de conhecimentos estéticos aptas a sustentar status particular que os tornariam ricos em benefícios sociais e políticos, recodificando a impossibilidade de mudar a própria condição de espectador em atitude socialmente desejável, transformando perda em ganho e inconveniente em benefício. Assim, não deve espantar demasiado que em 1978, trinta e três anos depois da fundação do Cine-Clube do Porto, a fundação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) será definida como estrutura representativa dos Cineclubes cujo papel fundamental radicava na «indicação de representantes portugueses em júris de festivais internacionais»¹⁴¹¹. Foi preciso muito mais que o não proibitivo dos censores para dizimar a fantasia pela produção de narrativas cinematográficas. Foi preciso que a posição de mediador se tornasse tão ou mais atraente que a posição de produtor de novas narrativas fílmicas.

A saída do labirinto não era, pois, murada. Os dirigentes dos cineclubes nunca bloqueavam as linhas de fuga para fora do labirinto. O que se viu no decorrer da apresentação do percurso da presente pesquisa foram longos processo de inculcação nos espectadores da aspiração de recuo infinito em direção ao consumo de mais e mais cinema. E, assim, hiperbolizado, o dispositivo do passo atrás condenava os espectadores a um itinerário que tinha como única saída o eterno recomeço. Eis a armadilha do labirinto para que os espectadores fossem capturados pela sofisticação das obras fílmicas, literárias e teatrais a cada vez que entrassem em contato com elas: introduzir nas coordenadas de conduta do espectador perante o cinema a necessidade de percorrer certa arquitetura discursiva que os induzia a governar a si de maneira dispersiva pela própria maneira de pender o acesso ao cinema à volta do espectador, como se o labirinto discursivo, ao produzir o imperativo de mobilidade radical,

¹⁴¹¹ PEREIRA, Ana Catarina. Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. **Revista Imagofagia**, número 2, 2010, p.4.

dificultasse enormemente e sem o comando expresso de nenhum tipo de intervenção dos dirigentes a permanência mais demorada dos espectadores no interior de saberes cinematográficos pontuais e específicos que os auxiliasse a sair da posição de espectador, retendo a emergência da ideia – tantas vezes retomada pelo ocidente – de que menos é mais. Em suma, não há notícia de espectadores que tenham ido dormir ao lado da fantasia de produção de narrativas fílmicas e despertado lado a lado à firme convicção de pôr em negociação o desejo de produção de novas narrativas em troca de posição de destaque no cenário cultural português ou brasileiro. O pacto faustiano foi feito à prestações e a danação dos espectadores consubstanciou-se na construção de almas diplomadas integradas em uma elite que se atribuía a responsabilidade pela elevação da consciência cinematográfica do grande público.

Há labirintos e labirintos. Entre eles, há o mesmo denominador comum: a incapacidade de medir com segurança o ponto onde se está – a desorientação, a dispersão, a ausência de concentração, variantes do mesmo fulcro. O que os aparta é a forma. Circular, espiralado, retangular, o labirinto definir-se-ia em discordância à linearidade. Há sempre em Jorge Luís Borges um lampejo. O escritor argentino escrevia: nada há de mais assustador que o labirinto em linha reta. Eis a melhor imagem do que se passava no interior do percurso cognitivo proposto pelos cineclubes portugueses. Se os males do achatamento de alternativas são inúmeros, como é sabido, no regime de *secura* de alteridade do labirinto circular conserva-se, entretanto, o ardor pela água implícita. Suas paredes vedam o escondido por trás dos muros, mas deixam subsistir – pela forma da interdição adotada – a imagem de um para lá do que há. Pois bem, o labirinto em linha reta cineclubista desarmava a potência de fabulação de novos modos de imaginar o cinema e instituíra uma única rota possível aos espectadores pela via do progresso indefinido, contra a qual não se podia fazer nada senão acumular, já que a noção de progresso tinha o poder de fazer com que confinamento de possibilidades de endereçamento ao cinema fossem reinterpretados pelos próprios espectadores como *formação permanente*. Era assim que o labirinto tornava compatíveis duas ideias aparentemente antagônicas: a ideia de a proliferação de certo acesso direto (via filmes) ou indireto (via comentadores e bibliotecas) à cultura cinematográfica e a rarefação da produção andarem *pari passu*. Quer dizer, o circuito da impotência de produção de novas narrativas não se fazia por intermédio de proibições, renovava-se a cada nova projeção de luz.

Pois quem diz luz, diz sombra. Seja qual tenha sido a natureza ou a dimensão do saber projetado pelos cineclubes para a iluminação das consciências de seus membros, o mínimo de

saber implicava novas zonas de sombras por iluminar, e essas zonas recém-iluminadas projetavam, por sua vez, novas zonas de sombra, e assim sucessivamente, porque não há hipótese de identidades fechadas em si e alheias à relação ao outro. De modo que todos os saberes ali em circulação – para efeito de argumentação –funcionavam à moda do animal mitológico grego Hidra de Lerna, como se a cada vez que uma figura do não-saber era esmagada, duas novas imagens de não-saber surgissem no seu lugar. Por isso, qualquer que tenha sido a quantidade de saber sobre cinema ofertada aos membros dos cineclubes, ainda que a imaginemos mínimas e parciais, já apontava para mais saber. Contudo – e esse é o ponto importante a ser vincado – não há nenhum nexos implicativo entre a inexorável dimensão transbordante e transitiva das representações sobre cinema e a fusão das zonas de sombra com a ignorância. Dito de modo simples, para que houvesse esmagamento da inclinação à saída do lugar de espectador foi necessário que os cineclubes denominassem a irredutibilidade própria às representações sobre cinema de ignorância, como se as zonas de sombra que acompanhavam a iluminação propiciada pelos saberes fossem resignificadas como falhas cognitivas dos espectadores a serem remediadas pela intervenção das novas expertises da sétima arte, como se a poeira que se erguia dos sulcos do caminho discursivo trilhado pelos espectadores fosse acidente a ser corrigido. Quer dizer, os cineclubes transformavam a *errância* em *erro*. Por isso, o complexo sistema projetivo de saberes montado pelos cineclubes, complexo feito de imagens, livros e pessoas, não dissipava a escuridão das consciências em favor da emergência de consciências resplendorosas, mas criava a cada novo saber disponibilizado mais e mais zonas de sombra, de modo que o momento em que as consciências alegadamente obscurecidas pela ignorância se debruçavam sobre determinado saber sobre cinema na esperança de servir-lhes de fio de Ariadne a conduzi-los para fora do labirinto, era também o momento em que o labirinto alargava-se mais e mais e que os espectadores – longe de reaver a verdade de si ou do cinema – viam-se imediatamente tragados de volta ao círculos dantescos de leituras sem fim de imagens e de livros. Daí que a leitura de livros e imagens tenha se tornado a «prova do interesse do público pela Cultura cinematográfica»¹⁴¹². Ao final do mesmo boletim, ao publicar «os dez princípios do bom cineclubista católico», o destaque não podia ser senão para a leitura:

Procura aprimorar sua cultura cinematográfica geral, participando dos debates, lendo a secção cinematográfica do JORNAL DO DIA, participando de conferências e cursos, utilizando a Biblioteca do Clube¹⁴¹³.

¹⁴¹² Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1958.

¹⁴¹³ Idem.

Leituras horizontalizadas ou verticalizadas, cumpre dizer. No primeiro caso, o medo das zonas de sombra levava o espectador a pulular de livro em livro, de filme em filme, de peça de teatro em peça de teatro etc. Começava-se com filmes italianos, em seguida, lia-se a obra completa de cada cineasta italiano, bem como sua biografia, depois, outro diretor, outro crítico ainda mais sofisticado que exigia, por sua vez, novas leituras, *ad infinitum*. Nessa operação de transformação da errância em ignorância, os mediadores não apenas definiam o que deveria ser visto e o modo de vê-lo, mas também a insuficiência dos sucessivos ciclos de leitura que o espectador já havia completado, de modo que sempre emergia novas ignorâncias a serem iluminadas pelos saberes disponibilizados pelo labirinto. Obviamente, as sequências cineclubistas de endereçamento ao cinema não seguiram a ordem de apresentação descrita acima. Cada cineclube fazia-o à sua maneira. Isso não nos parece de grande importância. A alteração da ordem de aprendizagem em nada arranharia os pressupostos que balizavam a construção das rotinas de estudo de cinema aceitas por todos os cineclubes. Se quiséssemos, poderíamos remoer no espírito progressões invertidas, que comessem pelo tema da «arte total» e que, em seguida, passassem pela entrevista de um qualquer diretor, até chegar ao clipe básico de Western. Em todo caso, a montagem de um labirinto discursivo obrigatório, composto por circuitos entrecruzados de saber, no interior do qual os membros dos cineclubes foram emparedados e do qual raramente conseguiram se libertar, seguiria, no entanto, intocada. Mas, as leituras eram também verticalizadas. Uma única imagem ou um único livro sobre cinema podia muito bem produzir no espectador a idêntica sensação de falta de saber de toda biblioteca de Alexandria. Para tanto, bastava canonizar as imagens e os livros, isto é, bastava alterar seus estatutos e fazer com que os espectadores acreditassem que no interior da imagem ou do livro sobre cinema houvesse outra imagem e outro livro por descobrir, um fundo que desconheciam e que, por isso, exigia a presença de terceiros especializados. Como poderia um espectador em processo de educação do olhar não se sentir esmagado diante de um único filme de Emilio Fernández se os dirigentes diziam que os seus filmes «são todo o cinema do México»?¹⁴¹⁴. Bibliotecas horizontais ou virtuais, o efeito era sempre idêntico. Em ambos os casos, leituras de cunho exegético filiadas ao trabalho infinito do comentário de filmes e livros que não alteravam em nada a submissão do espectador à obra, já que continuavam a fixá-la como alvo primeiro e último de toda e qualquer recepção de cinema que aspirasse à legitimidade, como se a margem de variação de liberdade do espectador tivesse sido circunscrita ao esforço de trazer à tona de maneira inédita o que estava já inscrito

¹⁴¹⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1952.

no corpo da obra original, promovendo o reencontro pacífico entre a loquacidade da verdade latente e a luz do discurso segundo que a iluminava. E, assim, ao fazer coincidir ponto de partida e ponto de chegada, os protocolos de ensino cineclubistas, apesar das variações das rotas de ensino, tornavam-se odisséicos.

Diferente do cinéfilo que retirava do cinema uma perna e a ligava aos seus próprios interesses, o cineclubista só se sentia autorizado ao extrapolamento dos perímetros da obra primeira sob a condição de assinar um contrato cognitivo silencioso antes de entrar em contato com o filme, contrato que o obrigava a retornar ao sentido contido no bojo da obra. Fragmentação sem arrocho da obra original, eis a proeza cognitiva dos cineclubistas, que conseguiam, dessa feita, disseminar filmes possuidores da propriedade de serem divisíveis sem. no entanto, o quociente diminuir com o crescimento do divisor. A gestão do comportamento dos espectadores em relação à verdade veiculada pelas narrativas do cinema artístico não tinha a ver, pois, com bloqueio das interpretações, nem com o cancelamento das diversas camadas de leitura que as obras transportariam no seu interior, mas com a inviabilização da possibilidade de inversão de subordinação cognitiva que permitisse outra relação com o cinema artístico que não a que induzia o espectador-de-cinema a imaginar a verdade esparramada na tela à espera do seu olhar. Dai o motivo pelo qual o modo de ser do cinéfilo tenha representado impasse às operações de apagamento dos critérios utilitários em favor da bitola dos ajuizamentos estéticos escorados no modelo da adequação, visto que fragilizavam, mesmo que inconscientemente, os critérios que asseguravam o pertencimento do cinema à alta cultura no momento em que transformavam as pernas de uma personagem ou o olhar do ator galã no ponto alto do filme. Para agravar a situação, tornava-se difícil impingir a ideia de se tratar de atitude de espectadores de olhos incautos que pedeceriam do mal da ingenuidade desavisada própria aos que se achavam em fase de iniciação ao cinema e que não desconfiavam de o cinema não ser bem o que parecia «à primeira vista»¹⁴¹⁵, já que algo sempre escapava ao «olhar menos agudo dum espectador desprevinido», dada a regularidade com que freqüentavam o cinema e mesmo que a obstinação de especular filmes aos montes fosse às vezes forçada a caber na pecha de «epidemia idiota»¹⁴¹⁶. Na maioria jovens, esses espectadores assistiam cinema sem explicações prévias porque viviam em um momento histórico em que querer e poder ainda não havia sido dissociado pelos métodos rigorosos de estudo de cinema ofertados pelos cineclubes. E, se não desistiam da paixão pelo cinema, não era por gozarem de saberes avantajados e secretos sobre cinema, mas simplesmente porque

¹⁴¹⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

¹⁴¹⁶ NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p.89.

desconsideravam o pilar central de sustentação das políticas pedagógicas cineclubistas, a saber, a necessidade de elevação do estatuto do cinema à categoria de arte. Precisamente, a marca do cinéfilo era a recusa de guiar-se pelos critérios que separam alta e baixa cultura, não apenas assistindo a tudo, mas dando a todos os filmes importância que lhe ditava seus interesses pessoais, atitude que seria lida, anos mais tarde, como «mistura dos discernimentos admitidos»¹⁴¹⁷. No dicionário cineclubista da época, tal caldeamento tinha nome menos nobre: «desgarramento». Além da função positiva de fornecer cinema, os sobreditos Ciclos de Cinema, organizados pelos cineclubes, tinham o papel de impedir a apresentação desregrada de películas não indexadas aos passos da progressão de conhecimento sobre cinema. Tendo em vista esse perigo, o Cine-Clube Católico organizava o ciclo *O cinema e o Sobrenatural*:

Depois da última sessão deste ciclo ainda há 6 sessões a efetuar, as quais não podem ser desperdiçadas na apresentação de filmes desgarrados, sem que procuremos submetermo-nos a um critério.¹⁴¹⁸

Longe do que gostariam certos dirigentes cineclubistas e críticos especializados, os cinéfilos não se rendiam à qualquer filme que lhes caía no colo. Apenas recusavam a verdadeira ordenação do método de captura do cinema prescrita pelos cineclubes, ao eleger à sua maneira a cartografia com a qual navegariam pelo mundo do cinema. O que estava em jogo era o fato de a urgência da paixão dos cinéfilos os obrigar a desconsiderar as etapas da progressão explicativa e a fazer pouco caso da relação de causalidade aparentemente inelutável entre adoção de um método (por exemplo, permanecer até o fim da sessão) e aquisição da verdade, pondo em risco a respeitabilidade e a fiabilidade do modelo escolar importado pelos cineclubes, pois o posicionamento crítico do espectador:

Não pode, bem entendido, ser tomada senão após a palavra “FIM”, o que nunca é o verdadeiro fim, mas o princípio das reflexões do espectador.¹⁴¹⁹

A maneira que os dirigentes dos cineclubes e críticos arrumaram para enfrentar esse inimigo foi justamente a transformação do saber efetivo dos cinéfilos em pretensão de saber infundada e egoísta, como se os cinéfilos não fossem senão uma «espécie de analfabeto com pretensões»¹⁴²⁰, fechados «meramente em si»¹⁴²¹, em «poder bruto justificado por si próprio», aquilo que não raro levava «à tirania total». Isto é, reduziram o gesto da fragmentação ao vedetismo. Afinal de contas, «se o artista, ou o intelectual» arrogava-se o «critério de querer

¹⁴¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Os intervalos do cinema**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p.8.

¹⁴¹⁸ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1957.

¹⁴¹⁹ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1952.

¹⁴²⁰ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1955.

¹⁴²¹ ANTT. Cine-Clube Católico de Lisboa, 1956.

ser o único»¹⁴²², por que não «hão-de ser os outros homens, o político, o militar», os que tem ainda mais poder? A crítica oficiosa autorizada a falar sobre cinema, a única apta a ser «acreditada, prestigiada»¹⁴²³, só poderia sê-lo completamente se fosse «autêntica, coerente, total», se não houvesse divórcio «entre o que se diz aos outros e o que confessa no momento mais íntimo», em completa «identidade entre o monólogo e o diálogo», única fonte capaz de «dar validade ao discurso».

Os novos especialistas em cinema tentaram imprimir a ideia, e nisso foram historicamente bem-sucedidos, de os cinéfilos não saberem que não sabiam, já que não tinham seguido à risca a ordem necessária do progresso no conhecimento do cinema. Afoitos e precipitados, os cinéfilos queimavam etapas. Contra a improvisação da cinefilia, impunha-se, então, a necessidade de reconduzi-los ao labirinto da impotência, o percurso que os levaria a descobrirem que ignoravam a própria ignorância, não obstante a prova fática da existência de capacidades não tuteladas que os cinéfilos já tinham exibido. O cinéfilo cometia o maior dos pecados, enfim: ele já havia começado a relacionar-se com o cinema sem ter passado pelos infundáveis circuitos de leitura proposto pelos mediadores. Por que chamar insistentemente os cinéfilos de egoísta senão para inutilizar o cabedal de operações por meio do qual o cinéfilo tornava útil para si o saber cinematográfico? O mais surpreendente disso tudo é o fato de que, tal como os cinéfilos, os primeiros mediadores dos cineclubes, igualmente movidos por uma enorme paixão pelo cinema, não haviam sido instruídos. Ora, sucedia que a estranha hipótese de que se pode aprender sozinho no contato com as obras de cinema, se não era ignorada pelos próprios dirigentes da cultura cinematográfica, só podia ser imaginada se subordinada ao imperativo de educação. Tudo se passa como se aquela saga inicial repleta de solidão, na qual todos os olhos se encontravam embaçados pelos corações afogueados, fosse um fato que tivesse que ser superado, não obstante fosse reconhecido na chave do heróismo, tendo em vista que solidão e abandono, tal como acreditava Salazar, eram realidades idênticas, a qual urgia intervir com políticas de salvação cultural. De modo que um espectador de cinema não podia continuar a ser «pobre indivíduo isolado do mundo» e «abandonado à sua fraqueza humana»¹⁴²⁴. De sorte que a noção de rebanho, quando aplicado ao universo dos espectadores, não foi definida pelos cineclubistas a partir da oposição numérica entre indivíduos gregários e solitários:

¹⁴²² ANTT. Cine-Clube do Porto, 1952.

¹⁴²³ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1958.

¹⁴²⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

Ele não está só. Através dessa lanterna mágica [...] tem a seu lado os milhões de espectadores, seus irmãos, que não são mais escravos nem rebanhos.¹⁴²⁵

Tal como Freud, o único a quem foi dada a possibilidade de analisar-se a si mesmo, apenas os primeiros mediadores puderam aprender sozinho. Tito Batini, ao dizer não tinha ideia de como preparar o filme na altura em que decidiu o fazer, não deixava de marcar que todos eram, então, «auto-didatas»¹⁴²⁶, que tudo se devia, por isso, mais ao «povo» e aos «auto-didatas» do que propriamente aos «governos», o que era ratificado, aliás, por Walter George¹⁴²⁷, outro que se via como auto-didata. Nesse sentido, Mário Audra Junior, ao discorrer sobre como só existia cinema Hollywoodiano na sua época, não escondia que sua «intenção» era «produzir filme», e produzir «artesanalmente», quer dizer, produzir filme «feito na marra»¹⁴²⁸.

Não há, para o cinéfilo, ainda hoje, filmes obrigatórios e filmes negligenciáveis. Ele assistirá a tudo. E por obra dessa visão, ao mesmo tempo panorâmica e «desgarrada», afastará de si as hierarquias que amiúde regem o relacionamento entre espectadores e cinema. Entretanto, uma inquietação em relação a esse modo de ser diante do cinema permanece. Será que se tal desarrumação da organização dos saberes cinematográfico foi e ainda é tolerada, por vezes celebrada, talvez isso não decorra porque a conotação que o termo cinéfilo assumiu esconde precisamente o clamoroso esforço histórico de certas autoridades para subtrair do campo semântico do termo cinéfilo a ideia de apropriações fragmentárias? Será que esse sentido dado à palavra cinéfilo, cujo prestígio histórico é evidente para todos, não teve a tarefa de recobrir esse outro sentido soterrado? A disponibilidade atual em receber de maneira hospitaleira o cinéfilo não terá sido historicamente bem-sucedida simplesmente pelo fato de este seguir dando primazia à recepção, não obstante certo aguerrido atrevimento diante das hierarquias que separam alta e baixa cultura? Muito anos depois, no ciclo de cinema intitulado «*Já não há cinéfilos?*» do Cineclube de Joane (CCJ), vemos de que modo o termo cinéfilo sobreviveu apenas como plataforma de lançamento para ciclos temáticos cuja ambição consiste em fazer percorrer a história do cinema na sua totalidade. Depois de invocar a necessidade de ressurgimento da cinefilia, o diretor do Cineclube de Joane conclui dizendo:

¹⁴²⁵ Arquivo Distrital de Lisboa, Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹⁴²⁶ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multiméios. Depoimento Tito Batini para Zulmira Ribeiro Tavares, 15 de setembro de 1978, p.37.

¹⁴²⁷ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multiméios. Depoimento de Walter George a Afrânio, 24 de agosto de 1979, p.18.

¹⁴²⁸ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multiméios. Depoimento de Mário Audrá Junior para Afrânio Mendes Catani, 19 de outubro de 1978, p.6.

Exploramos toda a história do cinema, dando um particular destaque ao cinema português e ao gênero documentário. Pretendemos, com tudo o que isso tem de obsessivo, abraçar todo o cinema.¹⁴²⁹

Posso ter dado quem sabe a impressão de que se tratou de heroicizar certa figura social e de traçar linhas divisórias entre uma recepção viva, que pertenceria exclusivamente aos cinéfilos, e outra excessivamente burocratizada, a dos dirigentes cineclubistas, como se aqueles tivessem levado a cabo a recuperação de uma modalidade virginal de endereçamento ao cinema ainda intocada e que fora ocultada pelas instituições encarregadas de gerir a apresentação do cinema. Trocar os sinais e afirmar que o cinéfilo deteria o verdadeiro saber sobre cinema, já que despojado dos filtros institucionais, não nos levaria longe. Até porque tal conduta nunca resultou de decisões refletidas e sistematizadas. Foi a contingência do nascimento do cinema que possibilitou que *usuários* de cinema precedessem as *prescrições* dos intelectuais. Tratou-se apenas trazer à tona a eliminação de um modo de endereçamento ao cinema possível no interior da paisagem social, um tipo de endereçamento que foi a pouco e pouco esquecido e desacreditado (a parte esquecida diz respeito à fragmentação, não a voracidade da recepção, claro está). Em todo caso, a fragmentação de filmes ficou associada a censura e à perda da totalidade da mensagem fílmica. Num certo sentido, a afirmação de o fim da censura policial ter representado o fim dos que estavam a «realizar cortes na película»¹⁴³⁰, sem dúvida, é verdadeira, já que a ninguém – nem a censores nem a espectadores – era permitido o corte de filmes.

A partir de finais da década de 1960, ocorrerá a introdução de modalidades de endereçamento ao cinema que passarão a correr pelo trilho cineclubista, embora na maior parte das vezes em direção antagônica ao modelo da produção de espectador-dirigente, isto é, em marcha rumo ao temperamento da voracidade do consumo pela inclusão de preocupações vinculadas à produção de obras fílmicas. A 15 de maio de 1965, vinte anos depois do advento do Cine-Clube do Porto, já palpitavam declarações no sentido do incentivo da produção de narrativas fílmicas, o que dava nova orientação às dinâmicas cineclubistas pela brecha entreaberta pela produção do filme *Auto das Flores*.

Uma atividade específica que não se tem limitado à passagem de filmes comentados, mas abordado também o campo da criação cinematográfica, quer promovendo cursos de cinema, quer estimulando os seus associados à realização de filmes, individual ou colectivamente, e no último dos casos,

¹⁴²⁹ PEREIRA, Ana Catarina. Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. **Revista Imagofagia**, número 2, outubro de 2010, p.6.

¹⁴³⁰ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.10.

foi mesmo realizando um filme com subsídio do Fundo Nacional de Cinema, AUTO DAS FLORES.¹⁴³¹

Que os ciclos de cinema experimental tenham podido produzir uma única película digna de menção explicar-se-ia à perfeição por fatores de ordem econômica:

Tudo o quanto os Cine-Clubes portugueses conseguiram realizaram, fizeram-no apenas com os recursos resultantes da cotisação dos seus associados. Por isso mesmo, o aspecto económico é um ponto que não deve menosprezar-se [...] Muito do que os Cine-Clubes poderiam e deveriam ainda realizar, dentro do seu campo de acção, é-lhes vedado pela falta de meios.¹⁴³²

Sim, não se pode relegar à sombra o contributo da dimensão económica no declínio da produção de filmes. Mas, não se pode igualmente menosprezar em nome da denuncia do imperialismo do cinema comercial, cuja sede maior era Hollywood, o vazio cognitivo acerca dos processos de produção de narrativas cinematográficas produzidos pelo formato cineclubistas. Não se pode menosprezar o fato de esses processos de aprendizagem dos cineclubes – todas as infindáveis operações analíticas de decomposição das imagens e de articulação delas com outras realidades (artísticas ou não) –, não terem visado o empoderamento, na falta de um termo melhor, dos espectadores perante o cinema, explicitando-lhes via ensino a manuseabilidade dos objetos fílmicos, como se ciclo após ciclo, antologia após antologia, os espectadores pudessem ter descoberto, não sem esforço, que o cinema era objeto governável e destituído de mistérios. Longe disso. Nunca houve nos cineclubes princípios mínimos de desidealização do cinema. Antes, o trabalho dos cineclubes concentrou-se na formação, via idealização dos afazeres cinematográficos, de elites culturais de cinema, *vítimas e agentes* de processos de ensoberbação do cinema e de uma mesma modalidade de governo de si e do outro que foi programada para evidenciar, não como os espectadores seriam capazes de operarem na chave da produção de novas narrativas, uma vez penetrado os segredos da maquinaria cinematográfica, mas como estariam já e sempre em posição de dependência face a esse gigante cultural. Por isso, nesse regime institucional de iluminação total das consciências dos espectadores, a figura da ponte não pôde nunca ter sido apenas momento provisório no processo de formação de espectadores dito conscientes, na medida em que não parava de fabricar o suposto mal que alardeava combater e que só conciliava o espectador com sua consciência à custa da reposição da necessidade de sua presença. Assim, na medida em que não mais se deixava «cegar pelos esplendores da técnica

¹⁴³¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 15 de maio de 1965.

¹⁴³² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

ou da estética»¹⁴³³, o espectador-dirigente transformava-se no representante da cultura cinematográfica apto a transmissão dos modelos de endereçamento forjados pelos cineclubes aos espectadores que se entregavam à experiência cinematográfica às cegas. Note-se que nada se diz a respeito das novas paisagens estéticas vislumbradas pelos mediadores uma vez recobrada a visão a seguir ao acontecimento tremendo suposto na abertura de perspectivas. Simplesmente, afirmava-se que eles discerniriam com clareza, então, a cegueira alheia. Não por acaso se tornava digno de nota que até mesmo um menino de não mais de 10 anos já manifestava consciência do penoso trabalho de aprendizado de cinema pela declaração de que seus coleginhas espectadores de 6 anos «podiam ver», mas certamente «não iam entender muito» do que viam, ficando, assim, «confirmado» que inclusive as crianças eram «capazes de participar de um trabalho cultural no setor de cinema»¹⁴³⁴. Sendo este o contexto, que outra alternativa teria a título de primeira providência em relação a si senão o reconhecimento da própria ignorância e da ignorância alheia quem almejasse adentrar na acrópole cinematográfica cineclubista? Afinal de contas, como dizia Cavalcanti, «em terra de cego», «caolho é rei»¹⁴³⁵.

Dito isso, como ficamos? Ora, a modalidade de endereçamento ao cinema ofertada aos espectadores a partir do modelo cineclubista, modalidade cuja adoção incluía a alteração tanto das posturas corporais quanto cognitivas, produziu a um só tempo o *ser do espectador* e o *campo cinematográfico*, como vimos páginas atrás. Pois bem, isso significa que os dispositivos de constituição do ser do espectador tinham o objetivo de valorizar e instrumentalizar o espectador a fim de ele poder servir de agente aos processos de engrandecimento do campo cinematográfico. Isso quer dizer que se valorizava o espectador quando se tratava da valorização do cinema. Acontece que o ser do espectador – sendo *múltiplo* – foi também decidido a partir de outro registro histórico. Paralelamente à constituição do ser do espectador pelo contato com os mais diversos campos de saber, o ser do espectador foi jogado na relação com o espectador-dirigente, mais precisamente na relação com as diferentes imagens da ignorâncias que passaram a assombrar as rotinas cineclubistas e que deram origem ao *espectador cego*. No entanto, com isso não quero dizer que não tenha havido íntimas conexões entre um e outro registro. A proveniência histórica do espectador-

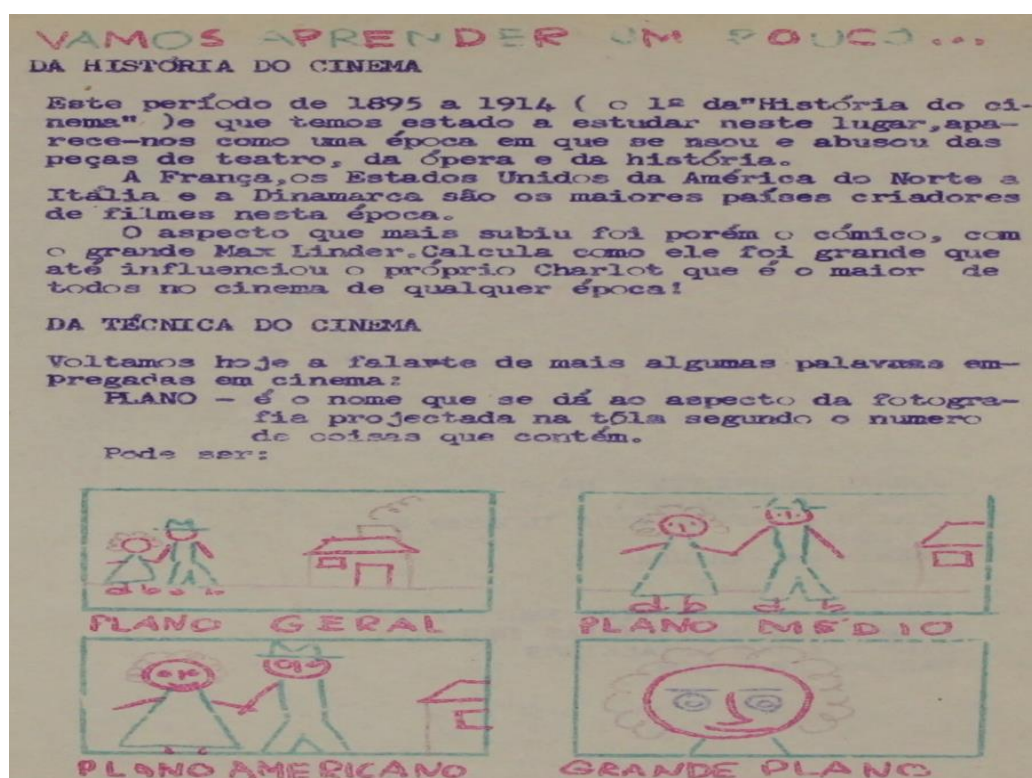
¹⁴³³ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro-Deo, 1959.

¹⁴³⁴ Idem.

¹⁴³⁵ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 07 de junho de 1951, p.59.

dirigente dependeu, em larga medida, dos efeitos do engrandecimento do campo cinematográfico, pois sem a valorização deste, as diferentes imagens da ignorância, da qual o espectador-dirigente retirava sua força, não teriam tido condições de ganhar existência. O importante é notar, pois, de que modo a *ignorância do espectador esteve na base dos processos de valorização do cinema*, algo à primeira vista bastante contra-intuitivo, tendo em vista que tendemos a imaginar que os processos de valorização do cinema tenderiam a desembocar no varrimento dos resíduos de não-saber, varrimento que funcionaria como prova da marca do sucesso das políticas estético-pedagógicas cineclubistas. Basta lembrar que as engrenagens orientadas para a valorização do campo cinematográfico, engrenagens profundamente dependentes da ampliação do raio de ação dos sistemas de captura implicados no ato da recepção de cinema, pifariam sem a centralidade da ignorância na condução dos processos de aprendizagem cineclubistas. Coube ao não-saber relativo aos diferentes campos sociais e estéticos e ao o não-saber relativo ao cinema e a si o empurrão a forçar o cinema a cruzar todas as linhas que o apartavam dos territórios e das autoridades socialmente reconhecidos e valorizados. A ignorância funcionava, pois, como *força centrífuga*, atirando os envolvidos com o cinema em direção a toda e qualquer mina social que pudesse trazer signos de enriquecimento ao estatuto do cinema. No entanto, a ignorância, ao contrário do caso da valorização do campo cinematográfico, desempenhava papel de *força centrípeta* do ponto de vista da constituição do ser do espectador. Quanto mais o espectador-mediador flagrasse as pegadas da ignorância no solo cognitivo dos espectadores, mais o espectador-mediador tinham direito e dever de permanecer na mesma posição. Em uma palavra, quanto mais as imagens de não-saber se espalhavam pelos corredores de estudo dos cineclubes, mais as reflexões em torno das modificações necessárias ao bom *governo dos outros* ganhava a frente das considerações em torno do *governo de si*. Fazendo as contas, eis o resultado do traçado genealógico. Os dispositivos de regulação do comportamento dos cineclubistas, materializados na adoção por parte dos espectadores de modalidades específicas de endereçamento ao cinema, levavam à valorização do campo cinematográfico e a valorização do campo cinematográfico, indissociável da ampliação do repertório de saber disponibilizados à volta dos espectadores, produzia, por sua vez, mais e mais formas de não-saber acerca do cinema, criando as condições de possibilidade para a valorização do espectador-mediador. Portanto, o espectador-de- cinema não foi nada além do ponto de contato entre a valorização do campo cinematográfico e do espectador-dirigente.

E ponto de contato a ser formado desde a mais tenra idade. Se os espectadores pobres eram vistos como guardiões dos valores da sociedade responsáveis por remoçar as tradições perdidas, a atenção sobre os «cineclubistas de palmo e meio»¹⁴³⁶, ao contrário, fazia-se com o fito de «espalhar a semente» de uma nova modalidade de espectador¹⁴³⁷. Ao institucionalizar-se nos cineclubes, o cinema tinha deixado de ser encarado como instrumento de comunicação de ideários políticos para adultos pobres. O problema não era a instrução do povo, mas a formação de elites culturais desde a infância, fase oportuna para a impregnação de condutas diante do cinema. Transformando o cinema em segunda língua materna, o devir adulto impunha-se as crianças. Assim, a transmissão de conteúdos tão frequentes nas exibições de cinema para o povo pobre dava lugar à iniciação cinematográfica, incluindo a dimensão técnica e histórica do cinema¹⁴³⁸:



As autoridades não podiam se furtar à formação do «gosto desse público em embrião»¹⁴³⁹, cujo destino não se ligava às fábricas, à lavoura ou à pesca, mas aos «grandes problemas da cidade», que exigiam que os cuidados educativos dispensados a esse novo

¹⁴³⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹⁴³⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube Viana do castelo, 1960.

¹⁴³⁸ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1956.

¹⁴³⁹ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1953.

público por vir estivessem «submetidos à idéia do seu futuro»¹⁴⁴⁰, sob pena de não se incutir nele as «capacidades físicas, intelectuais e morais» que o habilitaria a ocupar «o lugar que lhe compete no grupo a que vai pertencer», sendo, por isso, premente ensiná-lo a apreciar o cinema «como expressão artística»¹⁴⁴¹, mostrando-lhe o mais cedo possível quais «os elementos fundamentais da linguagem cinematográfica». Para pôr em marcha essa educação da infância, era preciso superar a ideia, ainda subscrita por parte significativa da população, de a criança entender «instintivamente o cinema»¹⁴⁴². Erro em que incorriam os que ainda não haviam tomado conhecimento de que a criança, até 5 anos de idade, «tem a experiência de um mundo a três dimensões», e as imagens «figuram apenas com duas», e de que conhecia apenas um «tempo concreto», isto é, o «tempo que gasta para realizar o seus movimentos mais elementares», ao passo que o cinema era construído a partir de um «tempo especificamente fílmico». Da impossibilidade de «compreender o significado da imagem nas suas relações com o conjunto no qual se insere», justificava-se, assim, a «necessidade de uma aprendizagem». A lógica abertamente tutelar implicada no processo de formação cinematográfica da criança, cujo objetivo à primeira vista consistia no abafamento do choque iniciático a uma nova linguagem, dissolver-se-ia, no entanto, quando ela se convertesse em realizadora de cinema. A criança deveria permanecer pacientemente na posição de espectadora, ao menos até o ingresso no mundo adulto, quando estaria equipada, enfim, para ocupar o posto de realizadora:

Não estará, porventura, entre vós, qualquer menino que mais tarde, já crescido se dedique a fazer também uma fita desenhada sobre a história de Portugal? Se algum voto desejamos fazer (...) é que realmente êsse menino apareça, daqui a alguns anos, e diga: - Pronto! Cá está a fita sobre a História de Portugal que o Cine-Clube infantil sugeriu que se fizesse.¹⁴⁴³

A criança seria um «pequeno artista que dormita» e que¹⁴⁴⁴, após tomar consciência de «todas as letras do alfabeto» cinematográfico¹⁴⁴⁵ – um período penoso, mas necessário e limitado, à semelhança de um pesadelo –, não mais seria espectador «analfabeto»¹⁴⁴⁶. Acontece que a criança, quando lá chegasse e a despeito de já ter sido aleitada em cinema, descobriria a insuficiência e a incompletude dos ritos de iniciação e dos rudimentos de saber sobre cinema até ali adquiridos, pois tomaria consciência de que não se podia estabelecer uma

¹⁴⁴⁰ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1954.

¹⁴⁴¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1957.

¹⁴⁴² Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Imagem, 1955.

¹⁴⁴³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹⁴⁴⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1956.

¹⁴⁴⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹⁴⁴⁶ Idem.

relação de frontalidade que a permitisse tratar o cinema com certa familiaridade e chamá-lo por «tu»¹⁴⁴⁷, já que era «necessária uma vida inteira» para dominar bem «todos os mecanismos» do cinema. Logo, se o espectador não se educava «a toque de caixa»¹⁴⁴⁸, mas «suavemente», fazia-se inevitável a conclusão de que:

Educar o espectador é uma tarefa eterna, sendo preciso tentar e semear hoje, embora os resultados sejam colhidos amanhã, pelos pósteros.

Alfabetização do olhar, eis o nome dado pelos cineclubes ao dispositivo do passo atrás, ao ato de *ensinar a ver*, passo tanto mais necessário quanto mais se fazia evidente que o processo de aquisição cultural, independente da especificidade do meio, era lento e excluía a possibilidade de obtenção de resultados satisfatórios «com decretos» ou «ações esporádicas»¹⁴⁴⁹, na mão do alerta do Cine-Clube Pro Deo. Como poderiam os cineclubes oferecer filmes a quem ainda não aprendeu a ver? Nunca acessível aos espectadores como possibilidade presente, a intimidade com a labuta cinematográfica, era incessantemente prometida, contudo, para o término da infância, de um ciclo de estudo qualquer e, no limite, para o término da vida. Vê-se como esse dia de amanhã que nunca raiava se avolumava tanto mais em repetidos alardes feitos pelos dirigentes quanto mais se sabia de antemão que o lugar do espectador não se desdobraria para outras posições de enunciação, na medida em que o que ditava a permanência geológica dos espectadores na tarefa de leitura marcada por níveis crescentes de complexidade não era apenas o fato de alguns ainda não terem alcançado à maturidade biológica (a criança), ou intelectual (o amador), necessária à captação adequada da natureza cinematográfica, encontrando-se em déficit relativamente às ferramentas básicas de decifração dos enigmas da sétima arte, mas sim a suposta exuberância das camadas a compôr o universo fílmico que o transformavam em arremedo de Esfinge. Afinal de contas, ninguém, nem mesmo o povo, seria físgado pelas práticas de ensino cineclubistas se à partida fossem taxados de ignorantes:

O povo não quer ser mandado ou forçado. Não é de bom alvitre chamar o público de monstruoso, indiferente, insensível ou desinteressado. Faz-se mister apelar para a sua sensibilidade, acenar para as suas qualidades latentes que aguardam um desenvolvimento.¹⁴⁵⁰

Assim, cada vez mais e a fim de vincar a ignorância do espectador, apelava-se a complexidade do cinema, tornando-se incontornável, para o Cine-Clube Por Deo, o

¹⁴⁴⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹⁴⁴⁸ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Edições paulinas, porto alegre, 1959, p.49.

¹⁴⁴⁹ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

¹⁴⁵⁰ idem, p.49.

imperativo de «encarar o cinema em sua complexidade de arte, comércio e indústria»¹⁴⁵¹, não se contentando nunca em fazer dele mera «expressão do pensamento». Estamos muito longe da facilidade da recepção do cinema alardeada por alguns educadores da década de 30 e 40. De ignorância em ignorância, ou, melhor dizendo, de complexidade em complexidade, provava-se o cinema amador não ter sido senão a ilusão de punhados de analfabetos cinematográficos que não sabiam que nada sabiam, exatamente o que Galuber Rocha viria a escutar da boca de Flávio Tambellini anos depois, para quem a desertificação do cinema de qualidade se devia ao fato de que «os jovens não conheciam a estrutura» do cinema¹⁴⁵², de que nunca tinham cogitado a necessidade de começar pelo início, isto é, pelos estudos de cinema, disfarçando a própria «ignorância sob a capa de um cinema que se convencionou chamar de “novo”»¹⁴⁵³. Nesse sentido, Roberto Nobre defendia que não havia amadores: havia «artistas e não artistas»¹⁴⁵⁴. Uma maneira de dizer que nunca se ia da posição de espectador para a de produtor no campo cinematográfico. Portanto, foi a partir da substituição da insuficiência do saber dos espectadores, apoiada em um modelo abertamente corretivo e interventivo, pela explosão da complexidade do material cinematográfico, apoiada em um modelo de formação permanente, que o consumo obrigatório e estafante de cinema se tornou coextensivo à vida dos espectadores. No relatório de contas da virada do ano de 1959, vemos como a complexidade do cinema era já fato inconteste para os membros do Cine-Clube de Coimbra:

Por demais é sabido que o Cinema é uma arte complexa – por oposição às artes simples, como o serão, com certeza, a música e a poesia –, elevando ao mais alto grau essa súplica de várias artes que, de certa maneira, está já presente na arquitetura e, declaradamente, no bailado e na ópera.¹⁴⁵⁵

Seja do ponto de vista do espectador, seja do ponto de vista do objeto fílmico, a expressão «não ainda» foi o elo fundamental entre o mundo infantil e o mundo adulto. Se a criança e o amador não podiam compreender os filmes por conta da falta de preparo, os espectadores adultos, mesmo os já familiarizados com o cinema, não poderiam atingir, por conta dessa excessiva complexidade atribuída à sétima arte, uma verdadeira compressão sobre a alma do cinema, visto que o que julgava «ter descoberto algo de novo em arte», deveria «primeiro certificar-se» que era «autêntica originalidade», seja por «pesquisa externa e

¹⁴⁵¹ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1959.

¹⁴⁵² ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.147.

¹⁴⁵³ Idem, p.217.

¹⁴⁵⁴ NOBRE, Roberto. Belcine Clube, **Seara Nova**, 13 de abril de 1946, p. 243.

¹⁴⁵⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1959.

interior»¹⁴⁵⁶. Externamente, «verificando se outros, antes, não tinham já obtido o mesmo», sem o que não se poderia «pretender originalidade». Internamente, «controlando as volições», o «ego», a fim de encontrar uma «autocrítica» que estivesse apta a denunciar o que pudesse haver de «estupidez», «mentira», « vaidade» ou outras «baixas reacções emotivas» na base da «pretensão a querer se original». Em uma palavra, graças a certos exercícios de educação do olhar, criar-se-ia o «hábito de detestar» tudo quanto não era «autêntico», a fim de melhor «assimilar intensamente as lições de grandeza»¹⁴⁵⁷. Não foi acidental que o tempo institucional dos cineclubes não tenha sido majoritariamente preenchido com práticas e rotinas institucionais dedicados aos problemas de realização de películas. Ainda que certos espectadores manifestassem a fantasia de ocupar o lugar de realizadores, eles teriam que tomar consciência, antes de mais, de que:

O filme é uma linguagem que possui já uma gramática e uma sintaxe próprias, quer ele seja dirigido a fins racionais, como instrumento particularmente dútil de documentação, quer a fins artísticos, como meio de expressão lírica, não pode ser adequadamente utilizado se não for conhecido na sua essência, nas suas leis. Portanto, o ensino precisará de homens que saibam.¹⁴⁵⁸

Porque a ação sobre o cinema pressupunha «conhecimento prévio» que, apesar das diferenças entre as rotinas dos cineclubes dedicadas às crianças e aos adultos, sobressaía uma tangente idêntica, a saber, um mesmo fio condutor de leituras intermináveis de imagens e de livros a tangenciar as práticas de aprendizagem como um todo, independente da categoria etária dos sócios. A ascensão à transparência da realidade cinematográfica ou da consciência de si se apoiavam no pressuposto de o triunfo da consciência dos espectadores ser atingido no momento em que se alcançasse o ponto ideal e final do chamado processo de conscientização, quando os espectadores, dotados de percepção que não mais se desenganaria, deixariam de ser governados pela pregnância involuntária das imagens que continuariam a agir neles à revelia da consciência deles. Voltemos um instante ao modo pelo qual o cinema escolar era inteligibilizado, a fim de melhor ressaltar a tremenda diferença entre dois modos de endereçamento ao cinema. Ainda muito próximo dos debates escolares relativo à escolarização do cinema, o crítico de cinema Vinicius de Moraes associava sensibilidade e facilidade como componentes decisivas da experiência cinematográfica uma década antes da formação dos cineclubes:

¹⁴⁵⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹⁴⁵⁷ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.257.

¹⁴⁵⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1959.

Um grande filme é uma coisa de sensibilidade tão fácil, que – força e persuasão da imagem visual – frequentemente vence o embrutecimento do público, provocado pelo hábito de ver mau cinema¹⁴⁵⁹.

Observe-se que a força e a persuasão da imagem, no ótica do poetinha, não constituíam princípios de sedução contra o qual o espectador levantaria resistências da razão. Inversamente, a força e a sensibilidade ganhavam tanto mais destaque quanto mais quebravam o embrutecimento das ideias formadas pelo hábito de assistir ao mau cinema. Na década de 1940, quanto mais ativa a sensibilidade diante do cinema, maior a demonstração da capacidade do cinema em vencer os hábitos de pensamento adquiridos no contato com os esquemas narrativos oriundos do mau cinema. Na década de 1950, quanto mais a sensibilidade ganhava espessura, maior a certeza de o pensamento racional pifar por completo. Quão longe os cineclubistas estavam dos objetivos esperados dos enunciados feijão-com-arroz dos oradores do Cinema Ambulante. Ali, tratava-se justamente de transformar a «linguagem rudimentar de todos os dias» em fonte de verdade. No jornal *Cultura Popular*, disponibiliza-se na íntegra a conferência ocorrida no Sindicato dos Fragateiros e ministrada pelo doutor Horácio Guimarães:

Meus senhores: É com prazer que venho aqui falar, a essa assembléia de trabalhadores. Tenho diante de mim um auditório popular, despido de hipocrisia, de falsos preceitos, de galas e etiquetas – um auditório a quem se pode, com franqueza, dizer verdades, na linguagem rude de todos os dias.¹⁴⁶⁰

Pois bem: na ótica cineclubista, como o cinema não solicitaria o trabalho da inteligência conceitual em virtude da natureza imagética, os saberes dos mediadores deviam fazer-se ouvir, a fim de despertar a razão adormecida do embalo cinestésico na qual o espectador havia sido envolvido e de evitar que se visse levado pelas ondas narrativas, como em um sonho em que se é «privado da faculdade de análise», tal qual «criança a quem contam uma fábula», pois se na linguagem «de coisas» os sinais tem uma função designativa e na ciências servem para «designar seres-processos e relações lógicas entre eles», na arte, ainda que a designação não esteja ausente, os sinais tem uma «acção de estímulo no despertar de emoções ou volições». Enfim, os conceitos disponibilizados pelos cineclubes não podiam estar a reboque dos cavalos de força da sensação. Isso explica a preocupação do Cine-Clube Pro Deo em armar o «indivíduo para não ser joguete de impressões esparsas e

¹⁴⁵⁹ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.73.

¹⁴⁶⁰ ANTT. Cinema Ambulante, cx.2951.

incontroláveis»¹⁴⁶¹, mas também a impressão geral entre cineclubes de sua função consistir em «despertar»¹⁴⁶², através do «cineforum», o «senso crítico» do espectador e lhe facultar a possibilidade de «conservar-se independente diante da tela», reagindo «racionalmente», e não apenas «emocionalmente ao filme», o único meio de exconjurar a «identificação do sonho com a realidade» e de «frear» a tendência a «imitar» o que se viu. Assim, todos os filmes eram válidos, mesmo os que tinham por base o «sentimento»¹⁴⁶³, contanto que tratados «retamente» e encaminhados do «sentimento para a razão»¹⁴⁶⁴. Independente do gênero do filme a que se assistia, o que os caracterizava era o fato de o espetáculo cinematográfico, «durante sua apresentação»¹⁴⁶⁵, «não permitir a reflexão». Antes, nos debates acerca do cabimento do cinema na escola, o cinema também obstaculizava a reflexão, só que pelo motivo *inverso*. Não pela complexidade da apreensão da mensagem cinematográfica, mas pela sua excessiva facilidade. Quando muito, a sinuosidade do cinema tinha que ver com a produção, nunca com a recepção. Um dos oradores do Cinema Ambulante, após relembrar que já era «sobejamente conhecida a eficácia do cinema empregado como meio de propaganda», insistia na urgência de criação de instituições especializadas no manejo do cinema, pois só o reconhecimento dos dédalos do cinema não bastava, era preciso conhecê-lo e dominá-lo:

Se não há quem ignore a utilidade do cinema sonoro como meio de propaganda poucos sabem utilizá-lo, pois que, este meio, deve ser empregado discretamente mas por forma incisiva [...]. A execução dum filme é obra que se impõe mas a sua feitura é por tal forma complicada que somente depois de um aturado estudo deverá ser posta em prática. Esta espécie de trabalho exige de quem se propõe executá-lo um se número de conhecimentos e qualidades sem as quais se torna impossível atingir o fim em vista.¹⁴⁶⁶

Enfim, enquanto o regresso da capacidade do pensamento dependera do banimento do cinema da escola aos olhos de certos pedagogos no período de escolarização do cinema, o espectador cineclubistas só voltaria a «fazer uso de suas faculdade de homem que pensa» de maneira «livre e independente» se tiver procurado «orientação na escolha do espetáculo cinematográfico»¹⁴⁶⁷. A pouco e pouco, a autonomia do espectador foi indissociando-se da

¹⁴⁶¹ Cinemateca Brasileira. Cine-Clube Pro Deo, 1962.

¹⁴⁶² ANTT. Boletim Cineclube do Porto, 1956.

¹⁴⁶³ ANTT. Boletim Cineclube do Porto, 1957.

¹⁴⁶⁴ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.20.

¹⁴⁶⁵ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.12.

¹⁴⁶⁶ ANTT. Cinema Ambulante, cx.2951.

¹⁴⁶⁷ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.16.

orientação da autoridade cinematográfica competente. Somente a partir da interposição do mediador especializado nos ardis do cinema que o espectador, «deificando»¹⁴⁶⁸ o próprio intelecto, isto é, produzindo-se a si como «homem culto», como alguém «capaz de se elevar da paixão ao juízo», juízo ao mesmo tempo «universal e objectivo», «racional e arquitetónico», resistiria às paixões do «leigo» e ao «egoísmo vital», a quem cabia a responsabilidade pela subtração do seu «auto-domínio». O homem culto caracterizava-se, então, pela firmeza com que seguia à risca as direções do dispositivo do passo atrás, pois o cerne do processo de aquisição de auto-domínio frente ao cinema radicava na habilidade de reconstituir «ao invés o processo criador»¹⁴⁶⁹, originando uma nova postura por parte do espectador diante do cinema marcada pela firmeza diante da correnteza da força sensível do cinema que incidia sobre os «dados imediatos e directos da emoção estética». No braço de ferro contra a voragem do fluxo das imagens, a vitória da conservação de si nunca redundava no encorajamento à navegações sem rota prévia pelas águas das imagens em movimento, porque o ultrapassamento da pura vivência imeditada seguia do sensível ao inteligível, do fluxo de imagens ao «princípio intencional» contido no filme, a ilha estável no meio da maré sensível.

Dada a inacessibilidade do «princípio intencional» subjacente à obra de arte na vivência imediata e sensível do espectador, a presença do mediador fazia-se imprescindível – presença que deveria sempre posicionar-se a meio caminho entre a pura vivência e o intelectualismo excessivo, sob pena de não encontrar eco nas operações educativas das exposições de cinema. Era preciso ver e, logo a seguir, nomear o que se viu na garupa do vocabulário dos mediadores. Era preciso que o olhar do espectador e a palavra do mediador estivessem, pois, como que atados um ao outro em um único movimento que o levasse a reconversão imediata e automática do que se viu pelo o que se ouviu, tudo isso sob o comando do entrelaçamento entre sofisticação e simplicidade, pois só assim seria possível ao mediador transmitir sua mensagem e, ao mesmo tempo, marcar sua distância em relação ao nariz de grã-fino, de modo que a mensagem pudesse se tornar digerível ao cabo, indo ao fundo daqueles a quem se dirigiam. O olhar do espectador foi dicionarizado, mas sem pernóstica. Isso foi tanto mais importante e tanto mais empregado nos cineclubes quanto mais se acreditou que os espectadores eram carregados pela altíssima velocidade das imagens em movimento e que só poderiam a sobrepujar se fossem capazes de recompor o que havia sido

¹⁴⁶⁸ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹⁴⁶⁹ ANTT. Cine-Clube do Porto, 1957.

visto consoante à racionalização dos mediadores, como se o que saía da boca do écran acabasse por coincidir com o que tinha sido escutado da boca dos mediadores. O momento da intervenção do mediador podia variar, mas a finalidade das suas intervenções era sempre idêntica:

Uma vez projectado o filme, é necessário agir de uma maneira retrospectiva sobre o espírito dos espectadores: houve, com efeito, muita coisa para que eles olharam mas que não viram. Terminada a projecção, é preciso definir as suas reacções, modelar a recordação que guardam do filme, dar mais vigor, maior riqueza e recorte mais firme às idéias nem sempre nítidas que ficaram. Constatase, com efeito, que uma simples visão do filme não deixa na maioria dos espectadores, sobretudo jovens, mais do que impressões indecisas e muitas vezes superficiais.¹⁴⁷⁰

Eis o ponto: Não bastava esbugalhar os olhos e visionar o écran, pois o que estava em jogo não era «apenas assistir um filme»¹⁴⁷¹, «mas ver no filme o seu significado». Sem o trabalho corretivo da mediação, o espectador incorreria no erro de *olhar sem ver*, descuidado dos elementos que de fato importariam reter. Deixado ao sabor da dança da roleta giratória cinematográfica, o espectador era incapaz de capturar o sentido adequado a que era exposto em meio a voragem do fluxo de imagens em movimento e tinha de ser, por isso, auxiliado pelos mediadores, antídoto capaz de fazer prevalecer o deleite do sentido contra o deleite dos sentidos, já que uma obra podia ser assimilada na cultura só «indirectamente», nomeadamente pela intervenção de um «intérprete» que explicasse o «significado da obra», de maneira a tornar-se intersubjetividade». O entulho imagético da subjetividade individual só seria, pois, convertível em objeto discursivo sobre cinema por intermédio de «interpretações intermédias» e «exegéticas»¹⁴⁷². O cinema seria, assim, criptograma a pedir chaves especialíssimas de leitura sem as quais, «em vez de generalizar a arte»¹⁴⁷³, apenas contribuir-se-ia para o «deslize no sentido da arbitrariedade» e para o fuga do «padrão intersubjetivo», nada mais do que «mistificação». Para levar a efeito a ortopedia da visão, não bastava, contudo, escavar, por procedimentos hermenêuticos simplificados, o envoltório da superfície da imagem onde se escondiam as significações. Era preciso ir além e extrair diretamente do calçamento subjetivo os sentidos duramente enraizados na interioridade da intencionalidade dos produtores de narrativas cinematográficas. Antes de mais nada, era preciso, pois, «penetrar-

¹⁴⁷⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

¹⁴⁷¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, Curso de Introdução à Cultura Cinematográfica, 1962.

¹⁴⁷² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹⁴⁷³ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

lhe as intenções»¹⁴⁷⁴, isto é, «revestir-se de sua atitude anterior» e «pôr-se no mesmo ângulo de perspectiva». Mais ou menos uma década depois de lançado o movimento cineclubista brasileiro, o público de cinema brasileiro continuava longe da «maioridade»¹⁴⁷⁵.

Ora, estamos a ver como a descrição da opacidade das consciências alienadas pela invasão de certas narrativas cinematográficas que obscureciam a transparência da relação do espectador consigo e que o condenavam à exílios inconscientes, não representava a plataforma de partida para a reconquista do domínio de si. Antes, era a condição de possibilidade da disponibilização do ser do espectador para processos de intervenção de mediadores. Todavia, também é preciso notar que a necessidade de tutela implicada na presença do mediador não era confiada à constatação da incapacidade do espectador. O espraçamento da incapacidade cognitiva do espectador em geral era o resultado de operações mais complexas. Em vez de apresentar o espectador como privado de largada das faculdades necessárias para a apreensão do objeto fílmico, os cineclubes afirmaram a grandiosidade do cinema e transformavam o desfalque cognitivo dos espectadores não no diagnóstico feito pelos próprios mediadores, mas na consequência inevitável extraída da riqueza do cinema. Ou, dito de outro modo, a alegada enormidade da natureza do objeto fílmico não era percebida pelos dirigentes e espectadores cineclubistas como resultado da própria organização dos cineclubes e como consequência do privilégio concedido à instauração de instâncias de acumulação e de disseminação de saber (filmotecas, bibliotecas e mediadores), em detrimento às de produção de novas narrativas, mas como estorvo objetivo a ser combatido e neutralizado por intermédio de práticas de leitura que fortalecessem a consciência dos espectadores diante das formidáveis mensagens cinematográficas. O que estava em jogo, ali, era o fato de a imagem de um monstro assustador e ingovernável (uma forma de objetivação do cinema específica) não poder ter deixado de corresponder determinada imagem do espectador, pois há sempre correlatividade intrínseca entre o modo de descrição dos objetos e os tipos de sujeitos que podem e devem, de direito, ter acesso a eles. Em suma, as razões que faziam da conscientização via ciclo de leituras indispensável a tornavam simultaneamente irrealizável. E, no entanto, os próprios membros dos cineclubes enviavam cartas laudatórias a respeito do ofício dos mediadores. Sem a presença dos processo de alfabetização do olhar, a experiência cinematográfica perderia-se na incompletude, segundo a associada número 3095:

¹⁴⁷⁴ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.103.

¹⁴⁷⁵ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1962.

Associada n.3095 – Esta associada, referindo-se aos filmes italianos exibidos em Dezembro, diz-nos entre outras coisas: “A exibição de filmes nunca estreados em Portugal foi recebida com aplausos por todos, com certeza, mas o facto de não fornecerem um resumo ou explicação do enredo tornou muito deficiente a percepção dos filmes” (devolver o que a autoridade quer ouvir) [...] Não estará muitas vezes o espectador viciado pelo hábito de ser levado á percepção dos filmes, mais pela leitura das legendas do que pela “leitura” das imagens.¹⁴⁷⁶

Por que a publicação pelos próprios dirigentes de reclamações e queixas a não ser pelo fato de a falha em foco incentivar a maximização da implementação de meios mais sofisticados para a consecução dos objetivos educativos fixados pelo protocolo de educação cineclubista? Daí a denúncia de passos em falsos concernentes aos métodos de educação do olhar se tornar cada vez mais recorrente. Exibindo seu descontentamento em relação à pontos precisos dos protocolos de educação do olhar, os espectadores tutelados consagravam a lógica que os submetia. Quer dizer, publicadas nos boletins cineclubistas, as reclamações e as queixas permitiam a atividade dos mediadores ser compreendida como resultante da demanda dos próprios membros dos cineclubes:

Entre as sugestões que mais freqüentemente nos tem sido dirigidas destacam-se as que nos pedem pequenos comentários antes dos filmes e debates depois da sua exibição. No ciclo que agora apresentamos procuraremos satisfazer, embora parcialmente, tal desejo por tantos manifestados.¹⁴⁷⁷

Uma vez iniciado o processo de alfabetização, os espectadores não mais sofreriam com o pesadelo do analfabetismo cinematográfico, embora tampouco voltariam a sonhar com produções de novas narrativas fílmicas. Assim, os mediadores não apenas garantiam ao espectador o «direito de estar presente como ignorante»¹⁴⁷⁸, a despeito de o face a face da imputação ao espectador da condição de mentecapto estar encoberto pela inabarcabilidade do cinema. No fundo, o pesadelo em si nunca sai de cena. Mas, as aflições do pesadelo dos espectadores, a partir de então, não seriam mais preenchidas com cenários, roteiros, reações do público, e sim com auditórios, palestras e alunos por conscientizar.

¹⁴⁷⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

¹⁴⁷⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

¹⁴⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na europa e seu público. São Paulo: Edusp, 2007, p.84.

ABSOLUTIZAÇÃO DO MEDIADOR: DA CENSURA PRÉVIA AO CONHECIMENTO PRÉVIO

Humberto Didonet não se enganava a respeito do papel do mediador de cinema não se limitar ao problema da ampliação da acessibilidade aos filmes. Para ser exato, o crítico brasileiro, ao intitular um de seus livros sob a forma interrogativa, «você sabe apreciar cinema?»¹⁴⁷⁹, mostrava o quanto conhecia perfeitamente bem a distinção entre a ignorância resultante da falta de acesso aos filmes e a produzida no contato com filmes. Certamente, a segunda forma de não-saber fez-se presente no interior das rotinas cineclubistas. Na sessão de 14 de maio, os dirigentes situavam os impasses e os insucessos dos trabalhos estético-pedagógicos junto aos espectadores por educar na conta de forças exteriores que extrapolavam a alçada dos dirigentes cineclubistas. Se a análise do filme *A paixão dos fortes*, de John Ford, ficava «incompleta», isso devia-se ao fato de faltarem fitas «anteriores a 1934»¹⁴⁸⁰. A 2 de julho de 1950, a sessão dedicada ao documentário padecia, aos olhos de Antônio Brochado, da mesma insuficiência, pois o documentário, por não se esgotar no gesto de «contar uma história», não podia ser compreendido na sua complexidade dada à falta de películas do gênero, restando aos membros do Cine-Clube do Porto contentar-se com o possível:

Assim, dadas estas irremovíveis contingências, a sessão de hoje não é o que desejávamos que fosse, mas simplesmente aquilo que foi possível conseguir-se. Resta-nos a esperança de, no futuro, podermos fazer melhor.¹⁴⁸¹

No comum dos boletins informativos, os dirigentes raramente deixavam de vincar, antes ou depois da abordagem do filme a ser exibido, as limitações em que estavam acoissados devido à falta de «material suficiente para fornecer um panorama mais vasto e mais completo do cinema»¹⁴⁸², razão pela qual os espectadores dificilmente alcançariam a dimensão exata da «personalidade artística» de um realizador, tal como a do cineasta David Lean, sobretudo porque a compreensão de tal individualidade exigia «vê-los quase todos», e não apenas «um único filme». O que pensar, então, sobre o triste fato de Galuber Rocha ter sido obrigado a escrever acerca do filme *Limite* a partir das transcrições de Octávio de Faria, dado que era

¹⁴⁷⁹ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957.

¹⁴⁸⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 14 de maio de 1950.

¹⁴⁸¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

¹⁴⁸² Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 21 de fevereiro de 1954.

«impossível vê-lo»?¹⁴⁸³. A sensação contínua de privação ao acesso de filmes e a certeza de o fundamental estar sempre excluído do que já se tinha em mãos, ainda quando não agravada pela hipótese anedótica de uma «catástrofe universal»¹⁴⁸⁴, brilhava no caso das investigações à volta das escolas estéticas. Ainda que o número de filmes fosse multiplicado, o estudo dos filmes *O caminho da Esperança*, *Minha noiva não pode esperar*, *Humberto D*, *Escândalo de amor* e *Pão nosso de cada dia*, não deixaria de funcionar como momento privilegiado para que os cineclubistas se apercebessem de a tentativa de «balanço do caminho percorrido pelo moderno cinema italiano» não se poder fazer recorrendo «apenas aos cinco filmes que exibimos»¹⁴⁸⁵. Na sessão do dia 8 de novembro de 1953, o regresso ao gênero documental era acompanhado pela retorno da constatação do desfalque dos filmes sem os quais reflexões adequada se veriam incontornavelmente prejudicadas. Daí que após a pergunta «que se sabe do cinema holandês?»¹⁴⁸⁶, a declaração de insuficiência voltasse a entrar em cena. Ei-la, a resposta: «nada ou quase nada». E antes de pôr fim as considerações acerca dos filmes que iriam ser exibidos, uma pequena nota vinha lembrar aos cineclubistas que a lógica aplicado ao cinema holandês também valia para o britânico e que o verdadeiro cineclubista deveria se adestrar na arte de quilometrar os milímetros que separavam a simples recepção de um panorama completo. O estudo do cinema britânico não poderia ser contemplado com um «panorama completo do cinema inglês», porque «muitos filmes essenciais» para a estruturação de um estudo aprofundado «ou já não existem», pois uma cláusula comercial imposta pelas distribuidoras internacionais obrigava a destruição das fitas de cinema findo o período contratualmente estabelecido para as exibições, ou, pior, «nunca chegaram a vir a Portugal», de modo que os espectadores só poderiam ter «apenas uma idéia da variedade e da versatilidade do cinema britânico», algo que voltava a ser lembrado na sessão do dia 9 de novembro de 1953, quando os dirigentes chamavam a atenção para o filme que «não veio a Portugal». Além disso, muitas fitas de cinema, devido ao uso excessivo ou à ausência de armazenagem adequada, viam-se danificadas, como acontecera com o filme *Police*, de Charles Chaplin, forçando os dirigentes a confessarem que a versão disponibilizada era «muito incompleta»¹⁴⁸⁷.

¹⁴⁸³ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.59.

¹⁴⁸⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube de Viana do castelo, 21 de maio de 1956.

¹⁴⁸⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 6 de fevereiro de 1955.

¹⁴⁸⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 08 de novembro de 1953.

¹⁴⁸⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 02 de maio de 1954 p.151.

Mesmo ali onde os mediadores logravam relativo sucesso no levantamento de filmes cujas exhibições forneceria ao público «visão de conjunto bastante ampla», o espectador continuaria refém de uma forma de percepção «incompleta» do cinema¹⁴⁸⁸. No limite, até nos raríssimos casos em que os filmes exibidos supriam as expectativas dos dirigentes, os espectadores não podiam descontar o fato de ainda não terem assistido aos filmes que chegariam em breve do futuro. O espectador que viesse a enumerar filme a filme o mapa-mundi do cinema, tendo visto tudo o que havia para ser visto, ainda assim, não teria visto quase nada, já que era sabido que os grandes frutos do cinema estavam por vir, já que «um meio século não basta para a sua maturidade». Às vezes, o êxito na obtenção dos filmes dispensava às alusões diretas à falta de acesso. Nesses casos, não se aludia aos obstáculos interpostos entre os quereres dos dirigentes cineclubistas e os ditames sociais obstaculizadores, simplesmente enfatizava-se o estrondoso esforço empregado no processo de aquisição dos filmes, levando os espectadores cineclubistas a terem em mente o improvável da presença do filme em exibição. Precisamente o que vinha explicitado no boletim da sessão extraordinária realizada a 19 de novembro de 1950, no qual se lia que o Cine-Clube de Porto adquirira, não sem descomunal suor, filmes franceses de acanhada «expansão comercial». Desse modo, o eventual desmanche do bloqueio do acesso aos filmes não era vivido sob a forma da alegria resultante da *raridade* da realização plena do acontecimento cinematográfico. Ao constante estado de desfalque filmico somava-se o aspecto retardatário da recepção. Sempre em atraso, o filme exibido era sempre «inexplicavelmente inédito». Em uma palavra, quando não saqueados, os filmes liberados aportavam tarde demais nas salas cineclubistas. De tudo quanto era jeito, o ato de recepção de filmes ia tornando-se, assim, momento triste da experiência cinematográfica.

Quando o viés capitalista aguçava-se, o que vinha acontecendo em Recife, as distribuidoras locais, mancomunadas com as empresas exibidoras monopolizadas pelo empresário Severiano Ribeiro, sequer se dispunham a alocar suas fitas para as sessões cineclubistas¹⁴⁸⁹. Fenômeno nacional, diga-se de passagem. Nesse contexto, o crítico Jean-Claude Bernardet punha em pauta a necessidade de criação de uma «Distribuidora de Filmes para cineclubes»¹⁴⁹⁰, proposta que ecoava as inquinações sentidas durante anos a fio pelos cineclubes, que durante as décadas de 1950 e 1960, tal como o Cine-Clube de Florianópolis,

¹⁴⁸⁸ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, janeiro de 1952, p.62.

¹⁴⁸⁹ Centro Cultural São Paulo. Subsídios para a formação do mercado paralelo, Celso Marconi, 1976, Boletim Jornada Nordestina de Curta-Metragem, p.1.

¹⁴⁹⁰ BERNARDET, Jean Claude. **Revista Movimento**, 05 de fevereiro de 1976, p.14.

tinham situado o aluguel de fitas no primeiro lugar das hierarquias dos «problemas» que mais preocuparam a «Diretoria» cineclubista¹⁴⁹¹. Nas mãos dos exibidores, o cinema não andava para trás apenas porque subordinava a circulação dos filmes às exigências do lucro. O dano provocado pelos exibidores à acessibilidade agravava-se no modo de colocá-los em circuito. O lançamentos do filme *O Guarani* que o diga:

O filme será lançado simultaneamente em 10 salas. [...]. E quem não pode assistir ao lançamento por acúmulo de cartazes interessantes na mesma ocasião [...] tão cedo não terá o ensejo de ver o que perdeu.¹⁴⁹²

Independente da natureza do obstáculo a tolhar a acessibilidade aos filmes, a redução da capacidade de acesso dos cineclubes aos filmes tinha como consequência a criação de uma nova *posição cognitiva* dos espectadores. Entre o blecaute total do acesso e o filme visionado, passava a existir a possibilidade intermediária do quase nada, uma modalidade de não-saber cuja origem não se encontrava nas operações cognitivas do espectador (pois resultava da avaliação de um déficit de ordem quantitativa vinculado à baixa circulação de filmes), uma modalidade de não-saber cuja premissa de base – a exigência de visionamento de «quase todos» os filmes – descambava na sensação do «quase nada» por parte dos espectadores. O aumento da voltagem da indignação dos espectadores relativamente à situação de penúria fílmica apelava não apenas aos malefícios cognitivos da falta de acesso, mas também à associação entre contração do acesso e retraimento do índice de desenvolvimento cultural dos países. As agulhadas produzidas pela sensação de nunca se saber cinema o suficiente ganhavam tanto mais força quanto maiores os brasileiros e portugueses soubesse que os espectadores argentinos e espanhóis andavam consumindo cinema a rodo. O Cine-Clube do Porto insistia na superioridade dos cineclubes congêneres espanhóis em 1951, associações culturais que já dispunham de «obras indispensáveis para o estudo da evolução da arte cinematográfica»¹⁴⁹³, ou, como no boletim do dia 20 de junho de 1954, onde os espectadores eram alertados para a posição de «inferioridade»¹⁴⁹⁴, sobretudo em comparação a «outros cineclubes estrangeiros», cujo sucesso era imputado as facilidade concedidas pelo Estado e pela criação de uma Cinemateca Nacional. Posto isto, podemos aproximarmo-nos da compreensão do que estava em jogo na interrogação de Didonet. Tivessem limitado-se ao combate do problema do não-saber dos espectadores resultante da falta de acesso, o poder dos mediadores teria colapsado. Não porque os capitães da cultura cinematográfica teriam de

¹⁴⁹¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Florianópolis, 1960.

¹⁴⁹² Centro Cultural São Paulo. Noroeste varre a Cinelândia, 01 de junho de 1950.

¹⁴⁹³ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 14 de outubro de 1951.

¹⁴⁹⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 20 de junho de 1954.

assumir a inexequibilidade da medição de forças com as instâncias de produção e de distribuição de cinema a quem cabia o estado de impotência que assaltava a todos relativamente ao enfraquecimento da democratização da recepção de cinema. Ao ser medida unicamente pelo bitola do consumo de filmes, a concentração dos cineclubes à volta da resolução do problema da acessibilidade acabaria por fazer com que o saber dos mediadores sobre cinema se tornasse equivalente ao saber dos espectadores, quando não inferior ao saber dos que freqüentavam assiduamente o cinema comercial, contra o qual o mediador enfrentaria grande dificuldade em ombrear caso se restringisse à arena quantitativa. Por isso, o poder dos mediadores, desde o advento do movimento cineclubista, dependeu da invenção de mecanismos de produção de formas de ignorância que concernissem ao próprio ato de recepção de filmes e lhes retirassem o simples papel de *exibidor frustrado* de cinema.

De lá para cá, os cineclubes não pararam de dar lenha à efetivação dessa reviravolta que faria do momento do contato com o cinema o ponto crítico das intervenções feitas em nome da educação do olhar. Não estou a pesar a mão na argumentação. Da I a X Jornada Nacional de Cineclubes no Brasil, repetia-se à exaustão que um cineclubista se definia por «não se limitar exclusivamente à projeção»¹⁴⁹⁵, uma das muitas maneiras de dizer que o cineclubismo não poderia ser simples alternativa de distribuição de filmes. Nesse sentido, tratava-se de levar a efeito a resignificação do desfalque cognitivo antes reservado à retração do acesso, de modo que o atraso da exibição das fitas fosse complementado pelo atraso das ideias. Glauber já não descartava a hipótese de o empecilho maior ao avanço do cinema nacional não estar apenas no baixo acesso do cinema à população em 1963, mas porque escasseavam lampejos criativos:

assim, crítico cineasta e diletante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As ideias chegam envelhecidas ou superadas.¹⁴⁹⁶

Daí a centralidade da noção de «*incultura*» nas dinâmicas pedagógicas cineclubistas¹⁴⁹⁷, o operador central da transferência da produção de formas de não-saber proveniente da ausência de acesso para à alçada dos mediadores. Ora, se nos lembrarmos do dispositivo da culturalização, começaremos a ver de que modo o ser do espectador, inseparável das modalidades de endereçamento ofertadas a eles, só não foi negativizado nos momentos em que o alvo era o engrandecimento do cinema. Resta ainda notar que o termo

¹⁴⁹⁵ Centro Cultural São Paulo. X jornada.

¹⁴⁹⁶ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.33.

¹⁴⁹⁷ PINA, Manuel Campos. Ainda acerca da dobragem em cinema. **Vértice**, 1953, p.244.

incultura era excessivamente genérico e não chegava para a consolidação do poder dos mediadores. Se fosse o caso de calibrar a ignorância para que ela viesse a ser «aproveitada»¹⁴⁹⁸, não se podia não investir pesado na diferenciação dela, pois dependia dela a possibilidade de tornar «normal a continuidade» do desenvolvimento das práticas pedagógicas ali em curso. Não faltava quem observasse que, «se todo o mundo **pode ir ao cinema**»¹⁴⁹⁹, raros os que conseguem captar o seu esplendor, porque a grande maioria sequer distinguia entre cinema arte e cinema comercial, esquecendo-se de o «ser bom fã» nem de perto nem de longe se resumir a «gostar de ir ao cinema», sendo absolutamente indispensável «saber ir ao cinema»¹⁵⁰⁰, o que só se alcançaria se os mediadores estivessem atentos ao imperativo de «ensinar o povo a ver»¹⁵⁰¹, cumprindo com a sua função «primordial de um crítico de filmes». Nota importante: as hordas de espectadores de que falava Vinicius não remetiam ao povo pobre, mas ao «grande público», incluindo todos aqueles que «simplesmente» vão ao «cinema», independentemente da classe social. Prova disso é o fato de Vinicius ter comprovado a tese da falta de preparação para a recepção de cinema ao levar «dois ou três leigos completos em matéria de cinema»¹⁵⁰², «legítimos representantes do grande público» ao cinema, personagens sociais próximos do círculo de amigos do poeta e embaixador Vinicius de Moraes. Vejam só o resultado do experimento:

Sua reação foi a melhor. Não «entenderam» tudo, me disseram, mas ficaram fundamentalmente perturbados com a capacidade virtual da imagem de falar por si.

Do alto dos camarotes ou do chão da sala de cinema, o perfil do espectador mediado era idêntico. Alguém que declarava não entender o que via e, no entanto, permanecia embasbacado, isto é, alguém que não abria mão do hábito de espreitar cinema e que aceita as intervenções corretivas do mediador.

Ora, a partilha entre bons e maus filmes foi o primeiro passo na *transferência da ignorância do acesso para a ignorância dos próprios espectadores*. Note-se que os dirigentes nem uma só vez falavam de sanções, mas de partilha. Não se tratava, pois, de condenar em bloco as narrativas cinematográficas, mas de hierarquizá-las. No dia 01 de abril de 1956, em uma de suas colunas, Rui Grácio, citando uma expertise do cinema, insistia no

¹⁴⁹⁸ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube da Figueira da Foz, 19 de maio de 1956.

¹⁴⁹⁹ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957.

¹⁵⁰⁰ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.71.

¹⁵⁰¹ Idem, p.114.

¹⁵⁰² Idem, p.62.

fato de a ausência de proibição global, defendida por ele, não poder deixar de ser acompanhado pela hierarquização das:

Fitas quanto á nocividade [...] Julga ele perigosa e injusta a condenação em bloco desse gênero de películas, porque nos dispensa de um exame sério do conteúdos dos filmes que determine o que é verdadeiramente nocivo neles.¹⁵⁰³

Durante os debates sobre o cinema escolar, o lugar da ignorância no horizonte das operações cognitivas dos alunos-espectadores limitava-se à trapalhada reflexiva resultante da indistinção entre sonho e realidade. Primo distante da experiência onírica, o cinema batia à porta da realidade pretendendo passar-se por ela. Ou, melhor dizendo, escorregava silencioso e sorrateiro por debaixo da soleira da subjetividade dos espectadores, sobretudo das crianças, fazendo-se por ela. Por essas e por outras, ganhava ares proverbiais entre pedagogos empenhados em pensar os vínculos entre cinema e educação o dito de a criança acreditar «ser verdadeiro tudo quanto se passa na fita»¹⁵⁰⁴, perdendo a «faculdade crítica» assim que penetrava na sala de cinema. Quer dizer, quando a educadora brasileira Maria Junqueira Schmidt no final da década de 1950, alegava que o sol do écran luminoso cegaria o poder de discernimento das almas infantis, não fazia mais que glosar a moldura argumentativa dos debates acerca do cabimento do cinema na escola ocorridos entre 1930 e 1940. Na altura, ninguém se exporia ao ridículo de dizer que um evento social do nível das feiras populares exigia grandes preparações intelectivas. Lá, o que se fazia pungentes eram os danos cognitivos e sociais provocados pelo hábito cinematográfico. Retornando à década de 1950, não há dúvida de o tipo de não-saber da experiência onírica associado ao cinema, embora não tenha ficado para trás, tenha perdido fôlego. Mas não comeu poeira porque os críticos e dirigentes cineclubistas passaram a depositar maior volume de confiança nas capacidades cognitivas dos espectadores, mas porque o alvo dos dirigentes deixava de ser a criança e o adolescente para ser o espectador adulto, muito embora, novas imagens de não-saber, uma depois da outra, viessem povoar com tal intensidade o horizonte cognitivo dos espectadores adultos que estes passavam a ter pela frente encargos de aprendizado indissociáveis de políticas de intervenção sobre si infinitamente mais árduas que as obrigações diante do cinema impostas ao mundo infanto-juvenil dos tempos do aluno-espectador. Enquanto este tinha de aprender a assistir menos cinema pela anexação aos seus hábitos de atividades de lazer comprovadamente isentas de malefícios ao seu desenvolvimento físico ou psíquico, já

¹⁵⁰³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 01 de abril de 1956.

¹⁵⁰⁴ SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958, p.251.

que o consumo excessivo de cinema trazia não apenas risco da perda do lastro da realidade como também o perigo das contaminações advindas da permanência excessiva em ambientes fechados, sem falar no perigo da exposição da criança a imobilidade prolongada, aquele via-se sobrecarregado pelo imperativo de nunca parar de assistir cinema. Do espectador em transe, passamos ao espectador emancipado. Uma mutação e tanto. Assim, por mais que pareçam idênticas, a mesma exigência de seleção de filmes, antes imposta ao aluno-espectador, e só depois ao espectador-cineclubista, não cumpriam as mesmas funções. No primeiro caso, a regulação do ato de espectral cinema via seleção de filmes não prometia ao espectador o aprimoramento da recepção e não tinha a ver com ver mais e melhor cinema, mas com dosar a frequência pela seleção dos gêneros adequados às crianças e aos jovens, medida preventiva que se manterá viva e restrita às crianças no interior das rotinas de ensino cineclubistas até a década de 1960. Eis as «obrigações com relação aos menores e o cinema», sintetizada pelo Cine-Clube Pro Deo:

- 1) ajudar a SELECIONAR os filmes, sem impor;
- 2) ajudar a DOSAR a frequência, e motivar;
- 3) ACOMPANHAR o menor, seja assistindo junto, seja discutindo depois, seja observando a influência do filme na conduta. Os pais e educadores, com sua autoridade, conhecimento, experiência, afetividade, estão em posição invejável para exercer benéfica influência neste campo.¹⁵⁰⁵

Desde a década da 1930, sempre que o espectador infato-juvenil se destacava nas reflexões das autoridades ligadas ao cinema, a seleção não se apresentava como meio de aperfeiçoamento e intensificação dos sistemas de elaboração cognitivos da recepção. Seguida pela soliticação de dosagem, a seleção de filmes desaguava na observância dos efeitos da experiência cinematográfica sobre a criança *após* o término da sessão. Viesse de onde viessem os conselhos dirigidos aos jovens espectadores, o fundamental não era compreender mais sobre cinema, mas proteger-se dele. Ainda que se imagine talhando a roda, Didonet, nesse caso, apenas dava continuidade aos debates escolares sobre cinema.

O essencial é formar o jovem para que ele saiba escolher sozinho os seus filmes e possa reagir contra a possível nocividade dos mesmos. Essa preparação pode ser feita nos “cineclubes”.¹⁵⁰⁶

Com um desespero de quem não via nada além de trevas a cobrir o olhar dos espectadores, as autoridades ligados ao cinema esmeraram-se na proliferação de versões de

¹⁵⁰⁵ Cinemateca do MAM, Boletim Cine-Clube Pro-Deo, 1960.

¹⁵⁰⁶ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.253

imagens de não-saber que acoossariam os espectadores. Daí que a jóia da coroa das políticas estético-pedagógicas cineclubistas não fosse mais o *distanciamento* dos espectadores frente às mensagens fílmicas, mas a *ininterrupção* do contato com cinema em vista da melhoria do seu entendimento. Ao contrário das escolas, que não sabiam muito bem os traquejos da manipulação do cinema, agora existiam «associações especialmente dedicadas ao estudo do cinema», que tinham a denominação de «Clubes de Cinema ou Cineclubes»¹⁵⁰⁷. Portanto, as orientações cineclubistas não funcionariam a todo vapor sem a manutenção do convívio incansável com cinema. Assim, a maré educativa ganhava tanto mais força quanto mais consentia-se que, a fim de uma verdade ser «demonstrada», não bastava «ser verdadeira»¹⁵⁰⁸. Mesmo outros bens culturais inferiores, como «folhetins» e «novas radiofônicas»¹⁵⁰⁹, gozavam de formas de apropriações mais lentas que as que se utilizavam no trato do cinema. E o pavio que reacendia a superioridade das artes consagradas não se media pelo dinheiro, mas pela extensão. Ou, o que vem a dar no mesmo, a inferioridade do cinema não se devia ao barateamento do acesso aos filmes. É verdade que os livros custavam mais «dinheiro», mas o fundamental é que eles levavam «mais tempo a ler»¹⁵¹⁰. A bem dizer, podia-se tomar como modelo formas de recepção da literatura ou do teatro, como se queria. O centro das preocupações cineclubistas não se esgotaria sua orbitava em torno da duração do contato com esta ou aquela obra. O pulo do gato estava na criação de formas de convivência com o cinema para lá do ato da recepção, que abarcassem os momentos que antecediam e sucediam o assistir ao cinema. E sempre de maneira sistemática.

A notícias de um filme seu representava uma certeza. Criava-se um processo de preparação, um estado de espírito, uma disponibilidade para a obra que se ia assistir.¹⁵¹¹

Contra o consumo aligeirado, frívolo e displicente das salas comerciais de cinema, que o tratavam como «qualquer outro produto de rápido consumo»¹⁵¹², os circuitos não comerciais tinham o dever de fixar posturas alongadas diante do cinema, disponibilizando à volta dos cineclubistas arranjos cognitivos requintados que os industriassem no lento manejo de brevíários de apropriação que convertessem os filmes em objeto de vagarosa e solene

¹⁵⁰⁷ Idem, p.14.

¹⁵⁰⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1953.

¹⁵⁰⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹⁵¹⁰ ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona. 2010, p.15.

¹⁵¹¹ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.19.

¹⁵¹² Idem, p.5.

ruminação, sem a qual a validade de modelos de legibilidade de obras cinematográficas, com suas respectivas inculcações de competências específicas para o ato da recepção, seria impensável. A durabilidade do gesto de abandonar-se com vagar às obras de cinema, outrora entendido como falta de controle do espectador diante das fáceis seduções das fugidias imagens em movimento tidas como responsáveis pela captura do espectador em um mundo de ficções que o alheava da realidade, passava a ser requisito indispensável para uma apropriação de cinema digna desse nome. Dito em outras palavras, a manutenção do convívio incansável com determinada obra de cinema não era mais sinônimo de que se estava prestes a perder o lastro com a realidade, mas sim a grata ocasião para formação do crasso ramalhete de chaves do universo cinematográfico. Uma vez inscrito no quadro do refinamento da recepção e dos seus efeitos sobre o espectador, podemos voltar ao problema da seleção prévia de filmes. De 1948 a 1960, os boletins informativos disponibilizados pelos cineclubes foram montados em ziguezague ininterrupto entre pólos de não saber. E um dos primeiros passos na montagem dessa maquinaria de impotência no qual os espectadores foram apanhados foi o desconhecimento relativo à partilha entre bons e maus filmes. A demonstração da incultura dos espectadores fazia-se à custa da demonstração da incapacidade dos espectadores em levar a efeito a distinção entre cinema comercial e cinema arte. Sobrava aos espectadores a meia-volta e a certeza de não dever dar seguimento ao movimento em direção ao cinema sem atravessar o sinal verde ou vermelho dos mediadores.

Depois de um par de considerações, Didonet lançava a pergunta fatídica em 1951: «Que fazer antes de ir ao cinema?»¹⁵¹³. A resposta, claro está, não podia não cair na afirmação da necessidade da seleção prévia. Restava, no entanto, o esmiuçamento do «como» da seleção, pois faltava saber, ao cabo: «Quem está credenciado a me dar orientação?». Seria o «comerciante», o «crítico de jornal», seria a «censura governamental»? Após o exame do filme, quem poderia «orientar com sua palavra serena os melhores filmes»¹⁵¹⁴? Por conta da disseminação do dispositivo do ódio ao cinema comercial, os dirigentes cineclubistas, posicionados à distância dos «interesses econômicos», fizeram da brecha da neutralidade decorrente da ausência de ganhos materiais diretos seu melhor trunfo contra as demais autoridades. Resumindo, ficamos assim: o primeiro gesto do espectador mediado consistiu em «descobrir quais os bons críticos», estes sim feitos caminhos das pedras para o «filme ideal». À primeira vista, quem quisesse despertar os espectadores do estado de ignorância pelo ensino

¹⁵¹³ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.7.

¹⁵¹⁴ Idem, p.8.

da distinção entre o joio e o trigo ofertado no campo cinematográfico, não deveria ter se posto como meta o afastamento definitivo dos espectadores do hábito de assistir ao mau cinema? Novamente, Didonet indagava: «Devo abster-me de certos filmes, e quais?». Descontada a criança, devido ao risco de o cinema afetar negativamente o seu desenvolvimento em domínios estranhos ao cinema, os espectadores em geral, não obstante adquirissem a destreza na partilha entre bons e maus filmes, nunca deixariam de os abarcar a todos, de modo que a requisição de distinção qualitativa entre filmes não redundava na redução do ato de assistir ao cinema, pese o fato de Didonet salientar que os exibidores de filme comercial fariam de tudo e mais um tanto «para chamar a atenção sobre o seu filme»¹⁵¹⁵. Dito de maneira simples, ainda que se chegasse à distinção entre bons e maus filmes, estes não deveriam ser preteridos em favor daqueles. Muito ao contrário. A presença dos maus filmes figurava na conta das condições de possibilidade da tal partilha entre filmes. Escrita pelo punho de um membro do Cine-Clube do Porto, Amadis de Souza insistia no fato de, «a pesar de tudo», não se ter «o direito de menosprezar a obra de Alberto Lattuada, pois também os filmes menores podiam e deveriam ser propícios «ao estabelecimento de paralelos de apreciação»¹⁵¹⁶. Portanto, estamos diante de uma voz cineclubista que chamava a atenção para a indispensabilidade dos filmes brejeiros na formação de redes de comparação sem as quais a hierarquização entre bons e maus filmes não se operacionalizaria. A frivolidade e baixeza de bocados de maus filmes não constituía, pois, pedra no caminho dos processos de garimpagem das pérolas cinematográficas. Antes, aquilo que tenderíamos a supor como entrave da recepção de cinema constituía a matéria prima do traçado das práticas divisórias entre filmes ali em funcionamento, sendo estas paradoxalmente uma das forças pedagógicas responsáveis pela aceleração do consumo do dito mau cinema. Note-se: os filmes não eram vistos, *embora* fossem ruins, mas *porque* eram ruins. Não faltavam razões para a inclusão do mau cinema no caderno de encargos cineclubistas. Além de servir de base de comparação para a montagem das hierarquias entre filmes, os maus filmes ganhavam relevância na medida em que fossem representativos dos domínios sociais que serviam de paisagem de fundo das narrativas cinematográficas. Fato notável é perceber que, em menos de quatro anos (entre a sessão do dia 17 de dezembro de 1950 à sessão do dia 6 de junho de 1954), o termo «representativo» já havia sido submetido a tal expansão do seu raio de aplicação que já não consignava apenas a qualidade intrínseca dos filmes, mas todo clima de uma época, respondendo, dessa feita, à pergunta formulada e divulgada pelo Cine-Clube do Porto, que buscava saber: afinal, se «se

¹⁵¹⁵ Idem, p.7.

¹⁵¹⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de dezembro de 1950.

trata duma obra falhada», onde «encontrar o seu interesse?»¹⁵¹⁷. Assim, qualquer filme, inclusive os ruins, contanto que representativos de alguma outra realidade, adquiriam espessura nas rotinas de ensino dos cineclubes:

Representativo da grandeza das estrelas do cinema americano de há 20 anos; representativo da importância da literatura na construção da comédia *sophisticated*; representativo do valor médio da profissão de realizador; e representativo, especial e mais caracteristicamente, dos ideais da sociedade rooseveltiana.¹⁵¹⁸

E concluía:

Independentemente das qualidades intrínsecas do filme e de que se catalogue mais alto ou mais baixo o seu valor, como obra de cinema, Viver não custa exemplificava, a um ano da 2ª grande guerra, o clima da comédia americana dos anos de trinta.¹⁵¹⁹

Em terras brasileiras, Mauricio Gomes Leite, não tinha papas na língua quando tratava-se de identificar os defeitos do filmes *As Férias do Sr. Hulot*, mas mobilizava o *dispositivo da representatividade* no abono da imprescindibilidade do seu visionamento.

Não é uma obra-prima cinematográfica. Seus defeitos são óbvios, a cena da festa na cabana afastada é uma tolice perfeitamente eliminável [...] Mas representa, como experiência bem acabada, como filme de grande humanidade e finíssimo humor, um passo em direção a uma comédia legítima.¹⁵²⁰

Bem pesado, o Filme *Os Desajustados*, segundo Luiz Roberto Malta, dirigente do Cineclube Dom Vital, claramente deixava a desejar. No entanto, sem demora impunha o reparo que o livraria das chamadas do preconceito, concluindo que, à parte «seus defeitos», pairava a «certeza da importância do filmes», cuja «pesquisa humana» era inegável¹⁵²¹. Assistir à filmes ruins era um treino tão válido quanto apreciar bons filmes. Assim, se o poetinha dava vivas ao filme *O ladrão de Bagdá*, de Alexandre Korda, aconselhando seus leitores a visitar os cinema enquanto o filme seguia em cartaz, não o faziam em decorrência das qualidades estéticas do filmes. Nesse sentido, o filme não valia a pena. No entanto, o filme ruim não poderia ser visto como a ocasião para que o espectador aguçasse seu sentido

¹⁵¹⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 27 de março de 1955.

¹⁵¹⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 1954.

¹⁵¹⁹ Idem.

¹⁵²⁰ Cinemateca Brasileira, Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 31 de agosto de 1958.

¹⁵²¹ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Dom Vital, 30 de maio de 1961.

«crítico»¹⁵²². Tal como os censores, os intelectuais tinha o dever profissional e moral de assistir a tudo. Em resumo, todos os filmes, mesmo os que ostentavam «enormes defeitos»¹⁵²³, tinham direito à cidadania cineclubista, e o maior erro possível passava a ser os dos críticos que consideravam que, por conta de um escorregão artístico, podia-se decretar que o diretor «morreu»¹⁵²⁴. A 21 de maio de 1956, na 15ª sessão do Cine-Clube de Viana do Castelo, resume-se o descontentamento do critério de seleção baseado na exclusão de certos filmes, na garupa de um crítico de cinema espanhol: «nada há num filme», por mais «irregular», «absurdo» ou «pouco inteligente que nos pareça», «que mereça a pena passar por alto»¹⁵²⁵. O *slogan* de que um «mau filme não implica necessariamente uma má sessão» presidia a realização da primeira sessão do Cine-Clube da Figueira da Foz¹⁵²⁶. Para uma instituição de ensino de cinema vocacionada ao esclarecimento «a todo custo» do público afeito às sessões comerciais – sessões que, do ponto de vista material, não se diferenciavam das cineclubistas, visto que eram «as mesmas salas de espetáculo, com os mesmos meios de projecção e o mesmo material fílmico» dentro e fora dos cineclubes – o critério de partilha entre filmes não pôde assentar no rechaço de filmes. Do mesmo modo, os dirigentes do Cine-Clube do Porto avaliavam de maneira positiva os trabalhos feitos até ali em razão das grades de leitura dos filmes ofertadas até o momento aos cineclubistas, pois, se «a maioria» dos cineclubes exibia os filmes «chamados excelentes»¹⁵²⁷, apoiados em critérios segregacionistas e estigmatizadores, no Cine-Clube do Porto, seus dirigentes ousavam dar continuidade a exibição de «filmes fora do tal critério», sem nunca esconder o enfado do filme em exibição. Surpreendente, pois, a concomitância, nesse prosódia da linguagem cineclubista, entre afirmação da baixa qualidade dos filmes e declaração do dever de vê-los em bloco. Ligando os pontos: os processos de legitimação de uma educação do olhar, possibilitados pela identificação da sombra da ignorância a trabalhar nos subterrâneos da consciência dos espectadores, proliferaram à exaustão o imperativo de consumo de filmes. Se o incentivo à exponenciação do ato de assistir aos filmes foi o desdobramento da postulação do desconhecimento da partilha entre bons e maus filmes, deveríamos estranhar que a presunção pululasse nos boletins cineclubistas entre as imagens da ignorância que mais mal fariam ao processo de ensino ministrado aos espectadores?

¹⁵²² MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.22.

¹⁵²³ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais 1958.

¹⁵²⁴ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.19.

¹⁵²⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube de Viana do Castelo, 21 de maio de 1956.

¹⁵²⁶ ADSTB. Boletim Cine-Clube da Figueira da Foz, 19 de maio de 1956.

¹⁵²⁷ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 27 de março de 1955.

O acolhimento dos *filmes malditos* e a *superação do preconceito* rumavam juntos para a produção da *generosidade do olhar*. Poucos discursos circularam tanto entre os diferentes cineclubes e em diferentes períodos como o de Orêncio Ortega Rison, formulado inicialmente na palestra inaugural do Cine-Clube de Saragoça:

A uma sessão do Cine-Clube temos que ir com o espírito cheio de tolerância para os nossos gostos. Não vamos ver se gostamos ou não de uma película mas apreciar o que há nela de valioso sob o ponto de vista artístico, técnico ou histórico. O espectador dum Cine-Clube pode e deve apreciar todas as belezas técnicas e artísticas de uma produção.¹⁵²⁸

O grifo é autoria do Cine-Clube Universitário de Lisboa. Sem o sublinhado, a mesma citação figurará a torto e a direito. Na primeira sessão do Cine-Clube de Setúbal, em 25 de março de 1956¹⁵²⁹; no mesmo ano no Cine-Clube de Coimbra¹⁵³⁰; na primeira sessão do Cine-Clube de Faro (já sem aspas), a 6 de abril de 1956¹⁵³¹; no Cine-Clube de Beja, em novembro de 1960¹⁵³². Também não faltaram variações dos ditos de Orêncio. O Cine-Clube do Porto, por exemplo, dizia que «o interesse pelo cinema» dependia «do espírito de curiosidade de cada um»¹⁵³³, sendo sempre «questão de abertura». O Cine-Clube de Beja apresentaria uma nova versão ampliada do tema da tolerância do gosto em 1959, no qual o grande vilão passava a ser o «espectador vulgar»¹⁵³⁴, aquele que encarava o seu cineclubista como forma de proporcionar a si «filmes de que goste», assistindo apenas o que para ele era «sinónimo de bons filmes», quando o verdadeiro cineclubista sabia muito bem – ou deveria sabê-lo – que não era «necessário» que o filme em exibição fosse «boa película», pois o eixo da política educativa dos cineclubes estava assentado na ambição de o sócio tomar consciências das «causas» que levavam a classificar o filme como «bom», «regular» ou «mau», tendo o gosto papel absolutamente «secundário». Daí os dirigentes do Cine-Clube do Porto na sessão do dia 31 de maio de 1953, mesmo diante do reconhecimento de que apresentariam obra «falhada»¹⁵³⁵, tampouco fraquejarem em «votar a favor da sua apresentação», embalados pela convicção de estar diante de um «público evoluído e compreensivo como é (ou já devia ser) a massa associativa de um Cine-Clube». Nesse sentido, a avaliação dos espectadores que «teimam em

¹⁵²⁸ ADSTB. Boletim Cine-Clube Universitário de Lisboa, 1956.

¹⁵²⁹ Casa das caldeiras, Boletim Cine-Clube de Setúbal, março de 1956.

¹⁵³⁰ ADSTB. Boletim Cine-Clube de Coimbra, março de 1956.

¹⁵³¹ ADSTB. Boletim Cine-Clube de Faro, abril de 1956.

¹⁵³² ADSTB. Boletim Cine-Clube de Beja, novembro de 1960.

¹⁵³³ ADSTB. Boletim Cine-Clube do Porto, 1950.

¹⁵³⁴ ADSTB. Boletim Cine-Clube de Beja, 1959.

¹⁵³⁵ Casa das caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 31 de maio de 1953.

considerar menor» os filmes de *western*¹⁵³⁶, chamando-os pejorativamente de «*Cowboiada*» seria equivocada, pois desconsiderava as «lições de moral» do cinema à juventude portuguesa. Foi assim que começava a arder, ombro a ombro com a chama acesa à volta da indisponibilidade das fitas e da ausência de partilha entre filmes, outra versão da ignorância recorrentemente atribuída ao espectador: o preconceito. E o que caracteriza o pré-conceito senão a fixação antecipada dos filmes a que se devia assistir? Ainda que na sessão do dia 3 de junho de 1951 o Cine-Clube do Porto empregasse a expressão «simples documentário», na sessão anterior do dia 31 de maio do mesmo ano lia-se no boletim sobre a necessidade de «repudiar em absoluto a generalização do princípio de que os documentários são produções de baixo nível artístico» e de afirmar, contra os que preconceituam o que irão assistir, que também eles, os documentários, seriam «merecedores de estudos e continuidade», e não de «indiferença», fruto da avaliação dos que o consideravam apenas «o caminho para preparar cineastas criadores»¹⁵³⁷, tal qual os ditos do Pró-Deo, entre outros.

É nesse quadro de combate ao preconceito que sobrevinha a defesa dos filmes malditos. Nesse sentido, ao citar o crítico brasileiro de cinema Alex Viany, Luis Neves Real, felicitava o «entusiasmo da crítica irmã» na sessão do dia 6 de junho de 1954¹⁵³⁸, uma crítica favorável a uma forma de recepção dos filmes tanto mais elogiável quanto mais demonstrava em suas análises dos filmes que o conhecimento de filmes «B e C da cinematografia americana» era indispensável, já que não se estaria «a par do que é o cinema se não se conhecem... as obras de cinema», o que teria sido uma verdadeira «lição» para o crítico português, a quem o prolongamento da ignorância relativa a certos filmes havia gerado um «crescente sentimento de vergonha» diante da crítica brasileira, a responsável por despertá-lo do sono dogmático e por chamar a atenção para as «desatenções» que o impediam de vislumbrar as riquezas que se escondiam por detrás de «filmes modestos». A mesma cautela na avaliação prematura era sugerida para o trato com os filmes comerciais, pois entre eles, no dizer de Ilse Losa, havia «alguns magníficos espetáculos»¹⁵³⁹, tal como o filme *Tempestade mortal*, de Frank Borzage. Tanto fazia a adjetivação. De acordo com um segundo crítico citado pela própria Ilse Losa, o fundamental era tomar consciência de o filme a ser apresentado não poder ser visto como acontecimento desprovido de valor, porque, além de profundamente impregnado «da realidade social alemã» e marcado por «trechos de

¹⁵³⁶ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 14 de maio de 1950.

¹⁵³⁷ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1955.

¹⁵³⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto 06 de junho de 1954 ou p.155.

¹⁵³⁹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 28 de janeiro de 1951.

arrebatamento lírico», havia certamente «alguma coisa mais» ainda não captada. Além de uma etapa essencial ao processo de aprendizagem cinematográfico, a elasticidade da recepção foi exaltada como ato de resistência à censura não oficial exercida por críticos e espectadores, incluindo os cinéfilos, «os mais atentos e conhecedores»¹⁵⁴⁰, o que justificava a inclusão de filmes como *Filhos da noite*, de Nicholas Ray, pois o filme havia sido marcado com a pecha de «maldito»¹⁵⁴¹, algo que o tornava «mais ou menos proibido» nos Estados Unidos e quase invisível nas projeções feitas na Inglaterra, tendo sido apenas acolhido pelo Festival de Biarritz em 1949, não obstante o público tivesse também ali se mostrado «indiferente», vendo nele «apenas um vulgar filme de gangsters». Na intróito ao Festival do Filme Maldito, escrita por Jean Cocteau, o consumo de filmes malditos era abertamente apresentado como resistência à «invisibilidade» que os relegava para fora do campo cinematográfico¹⁵⁴², uma forma de exílio cuja origem se explicava pela força de certos filmes para «contradizer uma moda», ainda que «de ponta», escapando à compreensão dos «juízes que preferem condená-los automaticamente». Dessa feita, os cineclubistas provavam que o cinema resistiria bravamente às solicitações impostas pelos ineditismos trazidos pelos ares do tempo. Ao preconceito dos espectadores somava-se o preconceito dos críticos. Paolo Giollo espantava-se diante do fato de a crítica brasileira em geral teimar «em não falar» sobre Eugene Ford¹⁵⁴³. O *dispositivo do preconceito* não foi, pois, estratégia discursiva utilizada tão somente na regulação da conduta dos cineclubistas, pois o «péssimo acolhimento do público» não seria compreendido a contento sem a presença da mesmíssima falta de disposição na recepção por parte da «maioria dos críticos de cinema» que não se dignavam a reparar em filme amaldiçoado¹⁵⁴⁴. Trocando em miúdos, a cláusula preventiva contra as afobações do preconceito dirigiam-se também ao modo como os críticos mais experientes se relacionavam com o cinema. Na sessão do dia 19 de junho de 1955, o Cine-Clube do Porto trazia aos cineclubistas a reflexão de Jean Thevenot, publicada na revista *L'Écran Français*, sobre o filme *Odeio-te, meu amor*, de Preston Sturges, na qual o crítico começa por explicar que o filme em questão era «o mais gratuito dos filmes de Preston Sturges mas também talvez seja o melhor de todos»¹⁵⁴⁵, e concluía dizendo que:

¹⁵⁴⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 24 de maio de 1953.

¹⁵⁴¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 22 de fevereiro de 1953.

¹⁵⁴² : <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/maldito.htm>.

¹⁵⁴³ Cinemateca Brasileira. Paolo Giollo, 10 de setembro de 1948.

¹⁵⁴⁴ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 31 de maio de 1953.

¹⁵⁴⁵ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto 19 de junho de 1955.

Se uso destas reservas, se imponho a mim próprio moderar o meu entusiasmo, é pela experiência dos erros que as impressões do momento podem suscitar.¹⁵⁴⁶

E, no entanto, tais considerações precipitavam-se no mais das vezes na vala comum da inutilidade. Em vez de suscitar «alguma prudência em matéria de opiniões de cátedra», tanto o homem comum quanto uma parcela significativa dos críticos, incrustados em seus «interessezinhos imediatos», eram ávidos por sentenças inapeláveis, já que não estavam «para incômodos». Quer dizer, não eram apenas os espectadores e críticos que ainda não haviam assistido a este ou àquele filme que perdiam o direito de tecer ajuizamentos negativos. Quem havia assistido aos filmes era que devia se calar. Em vez de esmigalhar o interesse do espectador pelo filme ruim, a ativação do ajuizamento depreciativo podia comparecer quando servia de reforço do interesse pelo cinema em geral. Pois então: se *A doce vida* não se punha à altura da «impressão» das obras anteriores de Fellini¹⁵⁴⁷, isso não implicava em repulsa ao cinema. Antes, a combinação entre condenação de um único filme e elogio ao conjunto do itinerário da experiência estética do diretor reenviava os espectadores para as «maiores fitas de Fellini», ou, assim o esperava o Cineclube do Centro Dom Vital. Por certo também era esse o caso da análise do filme *Onde a vida começa*, de Luciano Emer, pois a constatação de que se tratava de uma «obra menor» e de que se poderia esperar dele «algo mais», derivava no registro dos feitos de «suas obras anteriores». A bem dizer, mais que o espectador e o crítico, coube ao acadêmico a cintilação da soberba, levando os cineclubes a iniciarem campanha contra o «academismo cineasta»¹⁵⁴⁸, chegando ao ponto de o Cine-Clube do Porto arrematar um dos seus informes com o seguinte conselho: «nosso trabalho pode ser criticado por insuficiente, mas não pode reear-se que cai em *cultismo*». Isso não significava que não se poderia amenizar a situação de ignorância dos espectadores pela intervenção dos intelectuais. A principal missão «do verdadeiro intelectual», desde que extirpada a sombra do pedantismo, continuava sendo a de apontar «caminhos», sobretudo pela «análise das direcções a seguir», afastando-se, assim, tanto dos «intelectuais conservantes», que não assumiam a «vanguarda» que lhe cabiam, quanto dos «intelectuais destrutivos», «retrógados», que se caracterizavam pela incapacidade de olhar para fora do retrovisor, tudo isso afiançado pelo fato de que o «intelectual» ter sensibilidade «acima da grande maioria das outras pessoas», intelectuais que

¹⁵⁴⁶ Casa das Caldeiras. Boletim 1955.

¹⁵⁴⁷ Cinemateca de São Paulo. Boletim Cine-Clube do Centro Dom Vital, 07 de fevereiro de 1961.

¹⁵⁴⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 14 de janeiro de 1951.

faziam parte de uma geração que havia inscrito no seu programa de vida uma «higienização da vida mental portuguesa»¹⁵⁴⁹.

A impossibilidade de uma crítica negativa imediata não implicava um elogio irrestrito aos filmes. No caderno de encargos cineclubista o contrangimento de passar a mão na cabeça dos filmes menores nunca constou, já que «exaltar» um filme para justificar a sua projecção era «processo conhecido das sessões comerciais»¹⁵⁵⁰, com seus «frequentes exageros» e excessivos louvores à «mercadoria apregoada»¹⁵⁵¹, mas também dos críticos excessivamente complacentes que, tendo consciência das «deficiências da obra»¹⁵⁵², escamoteavam seus defeitos em «nuvens de mas e não-obstantes», concorrendo para que o espectador ou o realizador não se corrigissem quando disso fosse «suscetível»¹⁵⁵³, deixando à solta produtores e espectadores que «bem depressa passarão», uma vez olvidados os arroubos apologéticos, viessem estes dos adversários ou dos admiradores do filme em pauta. Não estava em questão a atribuição dos mesmos valores aos bons e aos maus filmes. O fundamental era levá-los a todos em consideração, independente das ferroadas da crítica e do público.

Didonet não ensurdecia diante do conselho gentilmente cedido por Pierre d'André, redator-chefe da Revista Internacional do Cinema, para quem os dirigentes e críticos não deveriam se limitar à «mera constatações ou aprovação do que outros disseram» a respeito deste ou daquele filme, sempre buscando dizer «algo de novo», talvez «audacioso», pois o que estava em jogo era «construir para o futuro», abrindo novos «horizontes», traçando novas «perspectivas»¹⁵⁵⁴. Como se vê, muito mais que o cisma em prol da elaboração de críticas objetivas que não teriam olhos para nada além das qualidades estéticas de um filme, a fulminação do preconceito almejava o futuro. Em resposta ao preconceito, os dirigentes passavam em revista os comportamentos de todos os que não tomavam na devida conta fosse qual fosse o acontecimento cultural. De modo que o mesmo princípio de abrangência empregado perante os filmes funcionava no caso dos textos críticos, pois o escrito sobre cinema meceria, senão plena aceitação, ao menos «a consideração de quem lê»¹⁵⁵⁵. Eliminados os entraves do preconceito, o alargamento da recepção de filmes e de críticas levaria ao fim da cegueira diante da riqueza de «possibilidades» do universo

¹⁵⁴⁹ FEIJÓ, Rui. A propósito da crítica. *Vértice*, 1953, p.8.

¹⁵⁵⁰ Casa das caldeiras. Boletim Cine-Clube da Figueira da Foz, 19 de maio de 1956.

¹⁵⁵¹ DIDONET, Humberto. *Você sabe apreciar cinema?* Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.7.

¹⁵⁵² Casa das caldeiras. Boletim Cine-Clube da Figueira da Foz, 19 de maio de 1956.

¹⁵⁵³ FEIJÓ, Rui. A propósito da crítica. *Vértice*, 1953, p.8.

¹⁵⁵⁴ DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.18-19.

¹⁵⁵⁵ Pina. Manuel Campos. Os caminhos do diabo. *Vértice*. p.20, 1956.

cinematográfico¹⁵⁵⁶. Para tanto, a «profissão crítica consciente» não podia se furtar a tarefa de levar a cabo «análise aprofundada da própria maneira de ser» dos envolvidos com cinema. E, assim, sabatinado, os cineclubistas foram se convertendo em espécie de Penélope de si cujas fiações se coziavam em nome das transformação do espectador de cinema em *expectador* de cinema. O aticamento de trabalhos permanentes sobre si visando a reconstrução do gosto vinha agradando, aliás, as distribuidoras no Brasil, na medida em que a dilatação da recepção tinha como contrapartida a criação de um nicho de mercado cuja voracidade no consumo de filmes atenuava os eventuais fracassos de bilheteria:

Outra excelente iniciativa dos cine-clubes brasileiros é a colaboração com distribuidoras e exibidores. Mantendo boas relações com estas entidades, os cine-clubes têm participado activamente no lançamento de certos filmes «malditos» que os comerciantes consideram verdadeiros fracassos de bilheteria. O facto é que os cine-clubes, mercê do vasto público que influenciam, têm condições para garantir um relativo sucesso com estas películas desprezadas.¹⁵⁵⁷

E, se as coisas estavam nesse pé, Didonet tinha total razão ao pintar os espectadores ideais como os que estavam «eternamente insatisfeitos», sempre em atitude «equilibrada» entre «nímica severidade» e «demaísada condescendência»¹⁵⁵⁸, engendrando uma forma de endereçamento ao cinema cuja severidade nunca chegava as vias de desestabilizar o consumo de cinema.

É nesse quadro que desponta a *defesa do diretor de cinema genial*. O perigo maior do crescimento das diferentes imagens de não-saber acima elencadas tinha íntima ligação com o aborto prematuro dos gênios. Se é verdade que a salvação dos filmes malditos – representativos, documentais, ou, qualquer outro gênero cuja cotação na bolsa de valores do campo cinematográfico andava em baixa – estribava-se na naturalização da evidência do desconhecimento dos espectadores relativamente aos filmes, não é menos verdadeiro que o objetivo último da centralidade da ignorância na organização das políticas educativas cineclubistas se relacionava com a maximização da argúcia dos espectador no reconhecimento das pegadas do gênio. Consequência direta do preconceito, o declínio da atração por certos filmes vinha dificultando o parto dos gênios. O Cine-Clube do Porto lembrava aos seus membros que:

¹⁵⁵⁶ Idem.

¹⁵⁵⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1959.

¹⁵⁵⁸ Pina. Manuel Campos. Os caminhos do diabo. **Vértice**. p.40, 1956.

Ninguém entre nós sentiu a atracção de conhecer a série de filmes macabros e de terror que, nos estúdios da RKO, revelou um núcleo excepcional de realizadores.¹⁵⁵⁹

A promoção de banquetes cinematográficos afirmou-se como imperativo a partir do pânico de a mais leve desatenção no ato da recepção corresponder ao gesto de deitar fora o bebê com a água do banho, pois não era raro os membros dos cineclubes se esquecerem de o berçário do gênio muitas vezes ser «pouco prometedora»¹⁵⁶⁰. Mais ainda: o apoio aos cineastas medíocres incondicionalizava-se. Vejamos: a manifestação do apoio a cineastas que haviam chegado perto da produção de um «grande filme»¹⁵⁶¹, à moda de *O gangster*, de Gordon Willes, era uma coisa. Outra muito diferente era bater o martelo a favor de diretores cujos filmes eram visivelmente destituídos de qualquer vestígio de talento apto a servir de pedestal. Didonet prescrevia:

Não precipite o julgamento, mesmo que tiver em mão alguns elementos para desconfiar do valor da obra. Se por exemplo o diretor é um novato, se tem atrás de si uma série de obras medíocres, não deverá ser este o motivo para adiantar um julgamento negativo¹⁵⁶².

Veja sem conta o que se passava no plano da avaliação estética sucedera no plano moral. De modo que cumpria ter em mente a regularidade com que um autor «tido primeiro como imoral» foi «mais tarde» lido como moralista, e vice-versa. Mesmo quando se dispensava o apelo à inscrição de potencialidade ainda insuspeitas na obra de arte, ainda assim, continuava-se a postular que só os «tempos posteriores» estariam suficientemente amadurecidos para a «compreensão de determinados valores» inscritos nas obras dos artistas menores. Porque sobretudo os pequenos, tal como «espelhos planos», refletiriam com mais fidelidade, devido a própria «passividade» diante do meio em que vivem, «as circunstâncias peculiares de uma problemática epocal», ao passo que os gigantes da cultura, ainda que talhados pelos mesmos «condicionalismos», responderiam a eles de uma maneira «pessoal e activa», isto é, como espelho «convexo ou côncavo», o que deformaria e mascararia «aspectos da realidade refletida», o que fazia com que os poetas cinematográficos acabassem por constituir uma «documentação histórica mais segura e mais valiosa do que os maiores»¹⁵⁶³.

¹⁵⁵⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1951.

¹⁵⁶⁰ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 17 de dezembro de 1950.

¹⁵⁶¹ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, março de 1953.

¹⁵⁶² DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.103.

¹⁵⁶³ SERRÃO, Joel. Apontamento sobre o valor das fontes literárias como documentos históricos. **Vértice**, p.7, 1955.

Por isso, no caso das apreciações negativas dos filmes, havia, pois, apenas única conclusão possível:

Se a originalidade de Sturges não provocou o mesmo entusiasmo e as mesmas polémicas que a de Welles é talvez em parte porque ela é menor, mas sobretudo porque não foi bem compreendida.¹⁵⁶⁴

Por mais fino que fosse o pente da crítica, inevitavelmente deixaria passar o núcleo do pensamento de diretores eminentes, sobretudo nos casos em que a grande mobilidade do diretor por diferentes gêneros cinematográficos dificultasse o reconhecimento das suas marcas pessoais, o que explicaria, aliás, o motivo pelo qual diretores versáteis nunca tinham a seu favor «a unanimidade da crítica». Condenando os grandes mestres do cinema à indignação de mortes sem a particulização da sepultura e as glórias, beijos e lágrimas do epitáfio, a imprudência nas avaliações foi compreendida em duplo registro. Ora como fruto das falhas da recepção imediata individual ora como consequência inevitável da miopia inerente à recepção de uma época em geral, ambas incapacitando o dimensionamento do gigantismo em germe escondido nas obras dos diretores, incluindo aí os abaixo do zero. A «humildade» reaparecia com tudo. Nos termos de Didonet, forçoso seria que, então, os espectadores e os dirigentes desconfiassem das próprias opiniões, especialmente as feitas às pressas, como em geral nasciam as dos «críticos de cinema», desvencilhando-se da vontade de «querer emitir», com ares de «segurança e solenidade», «opiniões definitivas sobre assuntos complexos»¹⁵⁶⁵. De fato, as opiniões definitivas não tinham cabimento. Afinal de contas, quão louca pretensão a de querer o encerramento em «retângulo tão reduzido e esquemático»¹⁵⁶⁶, como o era uma folha de papel, da «grandeza de obras tão importantes»? Portanto, o mesmo dispositivo de humildade que esfumassava a reflexividade dos diretores acerca dos processos de produção de suas narrativas fílmicas via-se agora transferido para o espectador. Em ambos os casos, o dispositivo tinha a idêntica função de instalar um não-saber diante do cinema, com a diferença de no caso da aplicação do dispositivo da humildade ao diretor o espectador ser afastado dos meios de produção cognitivos, ao passo que nesse caso o espectador era ligado ao filme. Se estamos entendendo bem, o preconceito não era nada além da prova da falta de disposição para o acolhimento por parte dos espectadores de posições contrárias ao seus gostos. Por isso, a intolerância tinha que ser eliminada da agenda educativa cineclubista, sob pena de emperrar a máquina educativa ali em funcionamento, pois o indivíduo intolerante, ao transformar o

¹⁵⁶⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹⁵⁶⁵ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.102.

¹⁵⁶⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim Centro de Estudos de Minas Gerais, 1958.

diferente em opositor, acabava por hastear a bandeira da conservação do que já se viu, resultado que não podia senão causar arrepios aos projetos de expansão do consumo de filmes, motor de base da proliferação do não-saber dos espectadores sobre cinema. Daí a crucificação do modelo objetivista e a benção à personalidade do crítico:

Importa desde já frisar o elemento pessoal que rodeia a crítica. Se os elementos acima expostos fossem totalmente objectivos, as críticas seriam definitivas e feitas por uma vez.¹⁵⁶⁷

Da posição de «julgador»¹⁵⁶⁸, que malquistava o cinema, o mediador, bem como os espectadores, tinham de abraçar a de «intérprete», dedicando-se à descoberta de camadas heterogêneas de interpretação. Em vez da condenação do julgador, «diversos graus de recomendação»¹⁵⁶⁹. Do sim ao não, são infinitos os tons da recomendação. No lugar do par opositivo sim/não dirigido ao filme, impunha-se avaliações matizadas que dessem preferência ao par mais/menos, podendo ser um filme mais recomendável ou «menos mau», antes de ser relegado ao não-ser fílmico. O Cineclube da Bahia, ao falar sobre Jean Gremillon: defendia que não lhe faltava «nem vigor nem talento»¹⁵⁷⁰, «embora se desejasse descobrir nos seus filmes mais sentimento». O dispositivo da humildade não fazia senão colocar ainda mais lenha em fogueira que nunca parava de queimar a suficiência do que já visto. Quando Didonet imaginava uma «coluna da crítica» funcionando como um «tribunal»¹⁵⁷¹, não tinha em mente a condenação, mas o gesto de submeter o filme à contínuos processos de avaliação que nunca chegavam à condenação, pois um filme, «antes de ser desculpado ou condenado», devia ser «entendido». Daí, a convocação de Walter para que os críticos não se portassem como um «conselho de jurados»¹⁵⁷², prontos a «absolverem ou condenarem o autor cinematográfico», sobretudo diante do paupérrimo cinema nacional:

Todo fã pode e deve transformar-se num crítico. Mas criticar é literalmente joeirar, separar, selecionar. Crítico é aquele que sabe escolher entre vários filmes, ou numa película selecionar o que serve e o que não presta. Ora, como é possível fazer isso de olhos fechados, sem ver o que se pretende criticar? [...] ora, um prognóstico é, por definição, o avesso da crítica. Daí afirmarmos que, por um dever de honestidade crítica e de brasilidade, não podemos deixar de assistir aos filmes nacionais. Só assim teremos elementos para julgar objetivamente as possibilidades, deficiência e impossibilidades do cinema brasileiro.¹⁵⁷³

¹⁵⁶⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹⁵⁶⁸ SILVEIRA, Walter da. **Fronteras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.18.

¹⁵⁶⁹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.36.

¹⁵⁷⁰ Cinemateca de São Paulo. Boletim Cine-Clube da Bahia, 17 de setembro de 1950.

¹⁵⁷¹ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.93.

¹⁵⁷² SILVEIRA, Walter da. **Fronteras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966, p.22.

¹⁵⁷³ Centro Cultural São Paulo. O homem que passa, 15 de dezembro de 1949.

Em todo caso, sempre a «grande modéstia»¹⁵⁷⁴, o caminho das pedras para que se chegasse a uma «boa *hermenêutica* do filme». Sempre a ode à humildade. Assim, reunindo uma:

crítica justa, humilde, pessoal, que tenha o devido respeito diante da obra que julga, que saiba informar e formar, gestos distintos mas complementares, os seus leitores ou ouvintes, que evite todos os unilateralismos.¹⁵⁷⁵

Os críticos estavam preocupado com «ver o que se salva da confusão» de certos filmes¹⁵⁷⁶. E isso não se fazia pela análise mais cuidadosa, mas pela afirmação de nunca se salvar a contento, obrigando o espectador e crítico de cinema a salvar a todos, pois a «continuidade do cinema»¹⁵⁷⁷, sem dúvida nenhuma, era o primeiro passo para «batear diamantes»¹⁵⁷⁸. No artigo intitulado «Para uma análise objetiva da arte» na revista *Vértice*¹⁵⁷⁹, volta-se ao tema do perigo da genialidade de certos autores passar despercebida aos olhos de seus contemporâneos, nomeadamente pelo «desacordo entre a valoração pública e a valoração potencial da obra», algo passível de ser resolvido a apenas em «épocas futuras» e «por outras pessoas», porque era mais do que sabido que os gênios «precedem o tempo», não estando a «sociedade apta a reconhecer» o seu valor, o que se notava «em todos os campos intelectuais», onde também as obras só alcançavam o que lhes era devida «em ciclos históricos futuros». O remédio era simples: antes de abordarem o problema da dissecação a ser seguida pelos espectadores, mediadores tinham o dever de vincar a necessidade de consumir filmes. Aos galões. E isso por que os desajustes entre as maravilhas contidas na exuberante floresta do cinema e as mirradas depenações feitas pelo crivo dos espectadores, independente de acertarem o núcleo da obra do diretor, supunha acordo prévio acerca do valor do cinema, o que se manifestava pelo fato de ele já ter sido destacado como merecedor de empreendimentos interpretativos, sendo o maior risco para filmes o de não serem beneficiários «do prestígio dos enigmas», a mola transfiguradora do *objeto* fílmico em *obra* cinematográfica. Em um primeiro momento, os mediadores deviam lichar-se para as rixas no plano semântico, pois o fundamental radicava no axiológico. As discussões e divergências mais acaloradas entre gregos e troianos a respeito da melhor interpretação imputada aos

¹⁵⁷⁴ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.37.

¹⁵⁷⁵ Idem, p.93.

¹⁵⁷⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Pro Deo, maio de 1958.

¹⁵⁷⁷ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 07 de junho de 1951, p.60.

¹⁵⁷⁸ Idem, p.61.

¹⁵⁷⁹ SERRA. Para Uma análise objetiva da arte. **Vértice**, p.28, 1953.

filmes podiam ir até o osso. A nenhum deles era permitido, no entanto, a pretensão de estar de posse de formas de interpretação cujo valor de verdade fosse forte o suficiente para o abate do ato de espiar filme, pois este era o solo sobre o qual os conflitos de opinião rebentariam. Em uma palavra, a pedra no caminho dos dirigentes cineclubistas estava longe de ser a guerra opinativa de todos contra todos. O que incomodava os poderes dos capitães da cultura cinematográfica era o risco do triunfo da ausência de reconhecimento por parte dos espectadores e críticos da ignorância que lhes cegavam em relação ao valor da obra fílmica sempre por descobrir. Muitas atividades cineclubistas, à semelhança da montagem da ficha filmográfica, «bom veículo de publicidade», deixavam claro que a produção de valor precedia o da interpretação imputada ao filmes, chegando o Cine-Clube Pro Deo a dizer que ela era «elaborada visando apenas **valorizar filmes** de alto nível artístico.

Uma vez asseguradas as políticas de varrimento do preconceito, ficava garantida a pertinência das rotinas de aprendizado cineclubistas empenhadas na consolidação do corpo a corpo entre espectador e obras cinematográficas, fosse qual fosse a envergadura estética delas. Com isso, o cinema ampliava seu poder simbólico. Além do *capital cinematográfico variável* (as interpretações aos filmes), o cinema passava a contar com *capital cinematográfico constante* (o valor do cinema). Dito de maneira simples, antes de o lançamento de cada interpretação começar a concorrer com interpretações congêneres, o próprio ato de assistir cinema – consequência do sumiço do preconceito – representava fonte de valor. Repito: não se ia da identificação dos bons filmes à certeza do valor do cinema. Partia-se do valor do cinema e só depois chegava-se ao valor dos filmes, fundamentalmente porque o mau filme tinha o poder de um dia surpreender a todos ao transformar-se em bom filme, talvez no melhor deles. Quem o saberia? Certamente não o saberia o olhar presente. Nem tampouco o olhar dos presentes por vir, sempre grávidos de mais futuro. Isso significa que não só o presente via mal o visto no écran. Nada garantia que o próximo presente se acharia em melhores condições para a correta captação e valorização do filme. E, assim, uma vez espriada a incerteza em relação à acuidade da identificação do valor do filme, o ato individual de consumir filmes teria de ser completado pela conservação institucional deles, sob pena de obstaculizar as condições de acesso ao valor latente de certos filmes que não pôde subir à tona não obstante a generosidade da dilatação do olhar dos espectadores do presente. É nesse quadro que explodia a demanda pelas cinematecas¹⁵⁸⁰. Quer dizer, não bastava que os juízos negativos por parte dos espectadores se mantivessem em suspensão, pois a boa vontade

¹⁵⁸⁰ A lei n.4654, de 30 de dezembro de 1955 foi o primeiro reflexo legal das reivindicações cineclubistas a fazer referência à preservação de filmes.

dos espectadores no acolhimento dessa cláusula preventiva que visava impedir o enterro prematuro dos gênios, cuja resultado via-se no abarcamento de todos os filmes, era condição necessária mas não suficiente da preservação dos feitos dos diretores de cinema, na medida em que o turvo intervalo de transição entre olhar presente e descoberta do valor dos filmes só adquiriria clareza e consistência em um futuro sempre adiado pela chegada de um novo presente portador de sombras de não-saber que faziam com que o espectador nunca estivesse à altura do «quadro de gigantes» de que falava Vinicius¹⁵⁸¹. Portanto, era a crença na cegueira dos espectadores que fazia supor que se guardavam eventuais tesouros ao se guardarem filmes, especialmente os de ficção, já que os documentais, desde a década de 1930, tinham sido armazenados em função do seu valor de registro histórico. A prova? Durante muito tempo, quando os cineclubes ainda não existiam como movimento e, portanto, inexistiam mecanismos tão sofisticados de internalização da ignorância, apenas os filmes documentais foram conservados¹⁵⁸². Assim, se não houvesse a suposição do valor latente dos filmes, as cinematecas não seriam *relicários* saturados de antiguidades cheias de significação, mas *repositórios* que amontoariam algumas preciosidades já reconhecidas ao lado de montes de velharias e cacarecos fílmicos sem valor. Vale a pena insistir: era a crença na cegueira dos espectadores que transformava a própria conservação dos filmes nas cinemateca em *instância de produção de valor* que tinha a particularidade de produzir tal acréscimo sem qualquer tipo de alteração da substância dos filmes. Do mesmo modo que os circuitos paralelos nunca se limitaram a ser simples exibidores de filmes e conferiam a eles um mais valor simbólico ao apresentarem-se como pontos de resistência ao *mainstream* hollywoodiano, também as cinematecas eram maneira de transformar o puro e simples ato de armazenagem em lugar de produção de mais valor, na medida em que combatiam a ignorância.

De onde nasceu a vontade de conservação do cinema? E ela serviu para quê? Conhecemos a resposta. A paternidade da cinemateca costuma ser atribuída à súbita conscientização dos agentes ligados ao cinema relativamente à necessidade de conservação dos filmes frente ao alarmante fato de 80% dos filmes entre 1895 e 1915 estarem perdidos¹⁵⁸³, sem falar no fato de o negativo de um dos maiores filmes brasileiros *Limite*, de Mário Peixoto, estar reduzido a uma pasta de celulóide e restar apenas uma cópia em péssimo estado. Nesse passo, é preciso fazer declarações em letras-piscantes. Tudo isso quanto se diz a

¹⁵⁸¹ MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.187.

¹⁵⁸² JUNIOR, Fausto Douglas Correa. Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo. editora UNESP, São Paulo: 2010, p.31.

¹⁵⁸³ Cinemateca Brasileira, 1955.

respeito da criação das cinematecas é absolutamente verdadeiro. Os progressivos avanços nas tecnologias de conservação contribuíram imenso para o aumento do formidável patrimônio de filmes cuja chance de sobrevivência deveu-se inteiramente às cinematecas. Tanto melhor. Entretanto, também é verdadeiro que o amém ao combate ao preconceito e o sim sem reservas às odes que se cantam à cinemateca, por mais justo que isso possa soar, equivalem a dobrar os joelhos diante da hipótese de a multiplicação dos mecanismos de produção e recepção de filmes representar o melhor dos mundos que se pode imaginar: logo, desejar. Ora, como estamos a ver, ao dizer que os cineclubes foram a *matriz* da criação das cinematecas, alegando que neles se forjou a sofisticação dos mecanismos de ignorância a pautarem a conduta dos espectadores, estamos a dizer que o *preço* da valorização do campo cinematográfico pela crença da subsistência de filmes geniais por descobrir foi o esmagamento do patrimônio já adquirido pelo espectador ao longo do seu convívio com cinema, pois foi em nome da defesa da obra genial que o eclipse se abateu sobre o cinema e se fez noite em plena luz do dia. Quer dizer, a fim de se tornar memorável, o cinema tornava-se enigmático, o espectador emburrecia e o mediador empoderava-se. Aliando conservação de todos os filmes e a humildade da interpretação, os dirigentes casavam a tal ponto «complexidade e instabilidade» que o lema do mediador passava a ser «ter consciência da vastidão dos problemas» e da «instabilidade das leis estéticas que regem o cinema»¹⁵⁸⁴. Se é verdade que aqueles que se opunham a censura estatal diziam que outras formas de governo se caracterizavam «por não proibir policialmente o acesso aos cinemas»¹⁵⁸⁵, também é verdade que o acesso ao sentido do cinema foi se tornando cada vez mais opaco. Em uma palavra, com a interiorização do cinematequês, vemos como a diminuição de critérios de seleção para conservação, difusão, preservação e restauro foi inversamente proporcional ao aumento dos critérios para a produção de novas narrativas fílmicas.

Propositadamente, o dispositivo da sindicalização do gosto ainda não deu o ar da graça. À primeira vista, para que algo como cinematecas pudessem vir a ganhar realidade, a sindicalização do gosto teria de deixar de existir, pois o que nela estava em jogo era a eliminação de certos filmes. Em primeiro lugar, é preciso notar que o gesto de eliminação de certos filmes supunha o prévio conhecimento deles. Isto é, a proibição exigia a restrição do acesso ao cinema a uma elite. Tanto era assim que a condenação a certos filmes que não passasse pela interiorização da perspectiva da crítica autorizada não apontava para a evolução do gosto do espectador, mas para a blasfêmia dos disparates de um gosto não sindicalizado:

¹⁵⁸⁴ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p.109.

¹⁵⁸⁵ DIDONET, Humberto. **Você sabe apreciar cinema?** Rio Grande do Sul: SESI, 1957, p.10.

Uma vez terminado o espetáculo, com soberana inconsciência, o espectador médio, aquele cujo grau de cultura cinematográfica não vai além do nome de algumas atrizes (ou actores), julga a fita, condena-a ou absolve-a sem reparar que, em regra geral, está a blasfemar!¹⁵⁸⁶

Em segundar lugar, a sindicalização do gosto e a cinemateca operavam em níveis diferentes. Na sindicalização do gosto, o enfoque era posto na conduta, e não nos valores estético ou na ampliação do conhecimento. Nesse caso, não se tratava de proibir para proteger, mas de fazer ver de certo modo. O Cine-Clube de Caruaru trazia estampado na capa do Boletim: «como se deve julgar um filme»¹⁵⁸⁷. E, em Portugal, como vê-lo:¹⁵⁸⁸

- REPARE na sequência —boa prova do mérito do realizador—, que nos mostra o comportamento e a máscara do índio fugitivo Massai, quando depois de fugir do comboio entra numa terra de brancos, cheia de bulício, com um carro que passa barulhento e um cão que ladra hostil, tudo a contribuir para aumentar a desorientação de um selvagem apanhado por um mundo estranho.
- PENSE na maneira inteligente como Aldriche soube dar-nos a história amorosa, à medida de dois seres selvagens, com uma rudeza e uma poesia próprias, muito longe dos maneirismos próprios de Hollywood.
- VEJA o modo admirável, cheio de lógica, de verdade, como nos é mostrada a luta do índio com a terra, na ânsia de a cultivar.
- MEDITE no desabrochar e na evolução da personalidade do apache, quando pensa, orgulhoso, na continuidade da vida, com o nascimento do filho.
- TOME NOTA da intensidade criada na perseguição final a Massai, através do campo de milho, a culminar com a transigência do realizador, o perdão dos brancos, final este muito pouco lógico e natural, que constitui uma traição ao bom cinema feito até aí.

Em 1959, o Cine-Clube Pro Deo apoiava um dos seus cursos em quatro eixos: «COMO SE LÊ», «COMO É», «COMO DEVERIA SER», «COMO SE MELHORA»¹⁵⁸⁹. O modo pelo qual os cineclubes soletraram com finura o tipo de endereçamento que seria esperado dos cineclubistas frequentadores dos circuitos de cinema não comercial foi tanto mais importante quanto mais se acreditou que os «elementos positivos de um filme» eram mais fáceis de descobrir e assimilar, quando o espectador andava à «procura deles». Mas, nunca poderia dar fim a essa caminhada investigativa, já que o prestígio do enigma supunha espectadores *sem olhos de ver*. Quer dizer, apenas o reconhecimento do gênio não foi suficiente. A qualidade do gênio dependia diretamente da qualidade do parceiro que o apresentaria ao mundo público. E aos olhos dos dirigentes, acontecia que a qualidade dos trabalhos de interpretação do cinema dos cineclubistas deixavam a desejar. Em todos os países havia emergido em «nova categoria de público»¹⁵⁹⁰, cuja insensibilidade às «qualidades reais de um filme», se não o transformava num «analfabeto cinematográfico», certamente exigia intervenção educativa, sobretudo quando tal categoria era «a única existente» entre os

¹⁵⁸⁶ ANTT. Boletim Cineclubes Católico, 1955.

¹⁵⁸⁷ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube de Caruaru, 1961.

¹⁵⁸⁸ ADSTB. Boletim Cine-Clube da Boa Vista, março de 1962.

¹⁵⁸⁹ Cinemateca do MAM. Boletim Cineclubes Pro Deo, 1959.

¹⁵⁹⁰ VIANA, Jaime Rodrigues. Cinema, Cultura e Público. *Vértice*, p.15, 1954.

portugueses. Ensinar cinema a um público que o desconhecia era uma coisa. Completamente diferente era ensinar um público que o desconhecia julgando o conhecer, o que tornava a saída desse estado de ignorância ainda mais espinhosa que as formas de não saber precedentes, pois «mais cego estava agora este cego do que antes; porque antes não via nada; agora via umas coisas por outras»¹⁵⁹¹. A década de 1960 manterá intacta essa convicção. Na opinião dos dirigentes do Cine-Clube Católico, finda a projeção, era «necessário agir de uma maneira retrospectiva sobre o espírito dos espectadores»¹⁵⁹², porque sempre havia «muita coisa para que eles olharam e que não viram», sendo a tarefa dos cineclubes «definir as suas reacções, modelar a recordação que guardam do filme», substituindo as «impressões indecisas e muitas vezes superficiais».

Há uma profunda diferença entre a cegueira daquele que não viu e a cegueira branca daquele que não viu vendo. Isto é, segundo o Cineclube Porverello, havia «duas espécies de analfabetismo»¹⁵⁹³. Vejamos o primeiro caso. De Porto Alegre, o Cine-Clube de Poverello, lembrando Getúlio, repetia que o cinema era «escola» e «aberta a todos»¹⁵⁹⁴, «talvez a mais popular das escolas», onde nem mesmo havia «necessidade de se saber ler», onde se dava lições sobre o «bem e o mal», o «amor e o ódio», «virtude e vício», «heroísmo e covardia», muito embora a «marca popularesca» residisse na completa ausência de conhecimento sobre o filme como acontecimento estético, pois o cidadão-espectador costumava estar totalmente à mercê de categorias estranhas à obra, porque presos aos esquemas perceptivos cotidianos:

Todos percebemos o quanto a grande parte dos cidadãos de hoje, não tem ainda um mínimo de elementos para apreciar objetivamente um filme.

Enfim, o que calçava os poderes do dirigentes cineclubistas não era o espectador não ter visto cinema, mas o ter visto sem ver. Convinha não esquecer as recomendações do médico convidado pelo Cine-Clube de Oliveira de Azemeis a respeito da insuficiência da «palestra prévia e exibição dos filmes»¹⁵⁹⁵, clamando pelo debate de «viva voz para controle de opiniões no final da exibição». Um segundo convidado, respondendo ao mesmo questionário, repetirá que não bastava «ver» cinema, pois era «essencial saber ver cinema»¹⁵⁹⁶. Do mesmo modo, o Cine-Clube de Beja em 1958, valia-se das palavras de José Régio para ratificar o preceito de que «ver, e saber ver, bom cinema» não era, como podiam

¹⁵⁹¹ ALMEIDA, António de. Recorda-se uma fábula a propósito do Clube de Cinema de Coimbra. *Vértice*, p.11, 1954.

¹⁵⁹² Casa das Caldeiras. Boletim, Cine-Clube Católico, 1961.

¹⁵⁹³ Cinemateca brasileira. Cineclube Porverello, 1962.

¹⁵⁹⁴ Idem.

¹⁵⁹⁵ ADSTB. Boletim Cine-Clube de Oliveira de Azeméis, 1966.

¹⁵⁹⁶ Idem.

pensar alguns, «uma especialização de menor monta»¹⁵⁹⁷. Uma arte que havia nascido em estreita associação com a facilidade foi se tornando acontecimento a tal ponto misterioso e inconspícuo que uma coisa havia se tornado consensual dentre todas as dúvidas, a saber, havia «sempre qualquer coisa que o público ignora»¹⁵⁹⁸.

Alguns filmes seriam particularmente pródigos na produção dessa cegueira branca, especialmente quando se tratava de filmes definidos simultaneamente como invulgares e populares, à moda dos filmes do pós-guerra, pois «num mundo ainda afetado pelo sopro da guerra»¹⁵⁹⁹, a arte pode «em lugar de aproximar, facilmente confundir». Após o aprendizado que os ensinava a levar a efeito a partilha entre bons e maus filmes, a transformação do espectador normal em cineclubista seria concluída somente quando ele reconhecesse a própria ignorância *diante do filme visto*, o que se traduzia na disposição para acoitar de antemão que o filme podia «ter dito alguma coisa que ele»¹⁶⁰⁰, cineclubista, «não aprendeu», porque o «verdadeiro» cineclubista admitia que «ainda lhe falta mais alguma coisa para aprender», e caso não o admitisse, não era um cineclubista, mas um «presumido». Assim, chegava-se a conclusão de «só um indivíduo com formação cinematográfica» poder «escolher os seus filmes»¹⁶⁰¹. O espectador idealizado pelos cineclubes e pelos críticos especializados estaria, pois, a meio caminho entre «exprimir juízo definitivos»¹⁶⁰², o que não seria senão esquecimento, indiferença ou preconceito, e «limitar-se a expor uma opinião pessoal», o que era talvez ainda mais prejudicial ao cinema, já que, sem o recurso às expertises cinematográficas, o resultado final seria a cegueira branca, sendo apenas aceitável a expressão da personalidade devidamente alfabetizada pela cartilha dos especialistas, uma personalidade que tivesse aprendido a evitar o incontroverso e o dogmático, sem que isso redundasse na eliminação das hierarquias, já que a democratização da exibição dos filmes sonhada pelos cineclubes foi inseparável da exigência de que o «público» não se dispersasse¹⁶⁰³. Até porque humildade não podia significar «despersonalização» nem «fuga à responsabilidade»¹⁶⁰⁴. Assim, o «ambiente de liberdade» cineclubista geraria «unidade fundamental»¹⁶⁰⁵, sem deixar

¹⁵⁹⁷ ADSTB. Boletim Cine-Clube de Beja, 1958.

¹⁵⁹⁸ Casa das Caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 21 de março de 1954.

¹⁵⁹⁹ Casa das caldeiras. Boletim Cine-Clube do Porto, 10 de dezembro de 1950 linha 7.

¹⁶⁰⁰ ADSTB. Boletim Cine-Clube Católico, 1955.

¹⁶⁰¹ Idem.

¹⁶⁰² PINA, Manuel Campos. Os caminhos do diabo. **Vértice**, p.20, 1956.

¹⁶⁰³ ADSTB. Boletim Cine-Clube Universitário de Lisboa, 1959.

¹⁶⁰⁴ DIDONET, Humberto. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições paulinas, 1959, p.102.

¹⁶⁰⁵ Idem, p.24.

de notar que liberdade não se confundia com «anarquia»¹⁶⁰⁶, mas buscava a «*Diversidade na Unidade*».¹⁶⁰⁷, unidade no «sentir»¹⁶⁰⁸, «julgar» e «agir», unidade que nunca era fruto da lei «“rolha”», porque não se tratava de comprimir, mas de harmonizar, sendo totalmente desaconselhado que cada crítico desse ao público «sua própria e pessoal listinha dos melhores»¹⁶⁰⁹, o que seria, nesse caso, «confusão», não «orientação», atrapalhando o processo de «dignificação da arte»¹⁶¹⁰.

A reunião das diferentes ignorâncias acabava por produzir a necessidade de «preencher» esse «abismo de ignorância». Isso dava bem a medida do que estava em jogo na construção do lugar do espectador-cineclubista, pois a imagem do abismo remete precisamente para uma modalidade de falta que se caracteriza pela exigência de *preenchimento sem termo*, o que obrigava o espectador-cineclubista a se engajar em obra contínua de construção de si, cuja finalização era, contudo, inviabilizada antes mesmo da constatação do resultado obtido, visto que o *déficit* não tinha origem no incumprimento de metas específicas, mas derivava da incapacidade de fixação de destinos de chegada para a labuta da educação do olhar, de modo que a desproporção entre o alcançado no visionamento dos filmes e a falta nascia no próprio ato do preenchimento dela, e não de processos indefinidos de aquisição de saber sobre cinema dependentes do desnível entre obtido e almejado, como se a vida dos espectadores tivesse se convertido em vida retardatária comandada unicamente pelo princípio da insaciabilidade. O protocolo de ensino cineclubista jamais recusava alimento cinematográfico. Nele todo o filme era motivo para mais filme. E, no entanto, alimentando-se, o espectador seguia eivado pela sensação de vazio. Quer dizer, tratava-se da criação de uma experiência de privação que nada tinha a ver com ausência de acesso, uma modalidade de falta que não emergia após a constatação da ausência de filmes e que estabelecia a simultaneidade entre preenchimento e falta. Por isso, muito embora não estejamos habituados a pensar o gesto de preenchimento carregando em si a condição de possibilidade do seu contrário, é preciso dizer que as políticas educativas cineclubistas não dogmatizavam seus preceitos impondo teto às ambições dos espectadores. Antes, subtraíam-lhes o chão e prescreviam como tarefa central a reconstrução infinita de um ideal de especiação de cinema tido como plataforma legítima de endereçamento aos filmes. Portanto, eis o ponto que me arrebatava fundamentalmente, a saber, a criação pelo movimento

¹⁶⁰⁶ idem, p.25.

¹⁶⁰⁷ idem, p.26.

¹⁶⁰⁸ idem, p.27.

¹⁶⁰⁹ Idem, p.41.

¹⁶¹⁰ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1962.

cineclubista de modos de apropriação do cinema que fizeram do desdobramento do lugar do espectador em direção ao lugar de produtor de novas narrativas uma quase impossibilidade, e sem nenhuma espécie de limitação ao acesso, tornando problemática a concepção que ainda hoje temos sobre o funcionamento da censura de a «amplitude dos assuntos» e a sua «maior multiplicidade» serem necessariamente «fontes de enriquecimento estético», «nunca sua limitação»¹⁶¹¹. Em suma, os espectadores cineclubistas não estavam presos a recepção, estavam su-focados nela. Ao longo da II parte da investigação, vimos como a constituição do espectador-de-cinema foi obrada na esteira da fórmula trágica edipiana, fórmula que nada tem, aqui, de psi: saber mais sobre cinema fez o espectador ser menos realizador de narrativas fílmicas, na medida em que a fixação de uma forma de endereçamento ao cinema tornou o lugar do produtor de novas narrativas ainda mais impraticável.

FIM DE UMA PAIXÃO: A MORTE DOS NEFELIBATAS

O risco de eventuais rasgões no tecido das políticas estético-pedagógicas dos cineclubes provocados pelas dentadas dos cinéfilos e dos representantes do cinema comercial só seria definitivamente neutralizado pela legalização de um Estatuto único a reger a totalidade dos cineclubes. Realizada em Coimbra, o primeiro encontro entre cineclubes aconteceu em 1955. O objetivo do encontro era claro. Aliada às entidades oficiais, uma comissão representativa dos cineclubes seria responsável pela apresentação de projeto de lei regulamentador do funcionamento dos cineclubes, mais ou menos como vinha sendo pensado em terras brasileiras desde 1951, o ano de fundação da Federação dos Cineclubes, igualmente incumbida da elaboração do estatuto. Grosso modo, os dirigentes pugnavam pela constituição de uma federação e um estatuto dos quais se esperava a fomentação de um clima de cooperação entre os diferentes cineclubes espalhados pelo país, desde o intercâmbio de informações acerca dos filmes até a partilha de repertório e programas, à moda do que já sucedia em Paris, segundo Roberto Nobre:

Em França o papel dos cine-clubes tem sido muito importante, a tal ponto que, constituídos em cooperativa, conseguem fundos para adquirir, no país ou no estrangeiro, os filmes de arte tidos como não comerciais, que eles depois exibem aos seus associados.¹⁶¹²

Anos antes, em 1947, logo após o nascimento do Cine-Clube do Porto, Manuel de Azevedo já chamava a atenção para a incontornável necessidade de criação de «redes de

¹⁶¹¹ SERRA. Para Uma análise objetiva da arte. **Vértice**, p.177, 1953.

¹⁶¹² NOBRE, Roberto. O Círculo de Cinema no Capitólio. **Seara Nova**, 16 de agosto de 1946, p.253.

clubes de cinema no nosso país»¹⁶¹³, redes que ajudariam a contornar alguns graves inconvenientes. Foi sobretudo a partir desse momento que a *paixão pelo cinema como motor institucional* passou a ser apontada como um dos maiores entraves para o bom funcionamento da máquina cineclubista. Ao sair em defesa da elaboração de uma constituição, o Cine-Clube Católico soltava a afirmação de que:

Um cinceclube universitário vivendo apenas do entusiasmo de três ou quatro não poderá manter-se por muito tempo até porque essas pessoas, saindo da Universidade, dificilmente se manterão ligadas as tarefas de direcção e orientação.¹⁶¹⁴

E, como não havia legalização das atividades cineclubistas, também não havia ainda «profissionalismo neste campo». De modo que a sobrevivência da crítica persistia apenas pelo «amor de uns tantos entusiastas», que tinham sido capazes de produzir alguns «bons frutos», malgrado as inúmeras dificuldades. No entanto, o amor pelo cinema não era um mar de rosas. E, para efeito de contraste, recorria-se à figura do crítico amador, precisamente um modo de relacionamento com o cinema que teria como consequência inevitável uma «visão menos profunda» do «mundo», das «coisas» e dos «filmes». Isso significava que o motor da pena desses críticos era a facilidade:

O mal está naqueles críticos que acham «fácil» escrever sobre cinema, que o fazem sistematicamente sobre o joelho, que são muito prolíferos. Interessa é escrever muito, dizer coisas «arrojadas» – e, na maior parte das vezes, esse «arrojo» é só aparente.¹⁶¹⁵

No regime de escrita amadora, o filme passava a ser um «pretexto», na maioria dos casos para a «glória pessoal». O Clube de Cinema de Coimbra teria sido bem sucedido por ter «seguido pelo trilho da dificuldade» e pela destreza em «evitar as soluções fáceis»¹⁶¹⁶, que provavelmente teriam belos «resultados jornalísticos», embora com «resultados práticos duvidosos». Era urgente, pois, levar a cabo uma «planificação do problema à escala nacional»:

A criação imediata de centro de filmologia aplicada à educação; a iniciação de professores-animadores (fixos ou volantes) a uma tarefa em extremos delicada e que não permite o amadorismo ou a imposição.¹⁶¹⁷

Só assim não passaria despercebido aos produtores e espectadores que nem todos os «caminhos» eram «bons e seguros» e que havia «verdades» onde os verdadeiros críticos já

¹⁶¹³ AZEVEDO, Manuel de. Festival de Cinema Francês no Porto. **Seara Nova**, 21 de junho de 1947, p.123.

¹⁶¹⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico de Lisboa, 1955.

¹⁶¹⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

¹⁶¹⁶ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1955.

¹⁶¹⁷ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1956.

não se aventurariam¹⁶¹⁸. Por essas razões, a aproximação ao Estado suposto no movimento de legalização foi compreendida como portadora de benefícios. Com a entrada do Estado, o movimento cineclubista superaria, enfim, o estágio juvenil de organização pautada no acaloramento da paixão. O primeiro tópico do III Encontro Anual dos Cineclubes Portugueses focava a necessidade de:

Definir, uniformizar e concentrar num único diploma as regras tantas vezes incertas e sempre dispersas que até aqui têm governado a realização das sessões privadas dos Cine-Clubes.¹⁶¹⁹

O dito processo de amadurecimento foi considerado tanto mais importante quanto mais arraigada a crença dos primeiros dirigentes de o esgotamento do entusiasmo inicial levar inexoravelmente não apenas ao encolhimento do número de sócios e de membros dispostos a honrar os primeiros dirigentes como também a uma *forma de aproveitamento indevida da memória dos pioneiros*, reconhecidos e exaltados por tantos, como se o amor primeiro, caso não fosse acompanhado por medidas institucionais precisas, acabasse por tornar-se apenas em um primeiro amor passado do qual se fala para fornecer sombra a novos amores. Imbuídos desse diagnóstico, os dirigentes do Cine-Clube de Coimbra interessados na legalização afirmavam que:

É vulgar, e mesmo banal entre nós, assistir-se ao espetáculo de uma organização que, nascida dum desejo de rasgar horizontes, cheia de viço e energia, vai pouco a pouco esquecendo o seu destino e adormece por fim à sombra dos louros conquistados.¹⁶²⁰

É neste sentido que o cineasta António Lopes Ribeiro alertava os leitores da revista *Animatógrafo* para a diferença entre antigos e novos cinéfilos, entre os verdadeiros e os que usavam o cinema como «pretexto para faltar às aulas»¹⁶²¹, insistindo plangentemente no respeito da «hierarquia dos pioneiros». Com raras exceções, os mais novos já não eram pensados como «rajada de ar puro»¹⁶²², nem como «grito sadio», mas como partículas em ebulição que chegam e passam. De modo que a legalização das atividades cineclubistas foi pensada como expediente legal capaz de minimizar o risco de os cineclubes deixarem de desempenhar a função social a partir da qual tinham sido inventados e passassem a ser apenas álibi utilizado para os novos membros e dirigentes imprimirem aos cineclubes novos fins distantes dos que haviam impulsionado o arranque inicial do movimento. Isso não implicava

¹⁶¹⁸ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1956.

¹⁶¹⁹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

¹⁶²⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1955.

¹⁶²¹ RIBEIRO, António Lopes. Cinéfilos, precisam-se!. *Animatógrafo*, 09 de dezembro de 1940, p.5.

¹⁶²² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

imobilismo por parte dos dirigentes. Longe de agarrar-se ao já feito, o Clube de Cinema de Coimbra buscava dar «mais profundidade e mais alcance» as realizações dos últimos sete anos de funcionamento. Quer dizer, desde que não exorbitassem os caminhos de ferro cineclubistas, os novos dirigentes podiam e deviam fazer mais e melhor, sobretudo a partir do momento em que a legalização assegurasse que mais era também melhor. Assim, a brasa dormida podia e devia ser reacendida pela reposição do sopro dos pioneiros. Nunca as iniciativas bastariam, contanto que a «linha geral» não desaparecesse «na desordem das ideias»¹⁶²³, pois os projetos cineclubistas, se rechaçavam «uniformidade» e a «estreiteza», tampouco subscreviam «anarquia». O insensato abandono das diretrizes cineclubistas não equivalia, pois, ao descobrimento de novas paisagens estéticas, éticas e políticas ainda não pavimentadas, mas ao regresso ao minguado deserto das dificuldades e limitações que acoassavam os pioneiros e que só poderiam ser contornadas se o barbante inicial que selava o amor pelo cinema fosse transformado em férreo metal a contrabalançar as veleidades do coração juvenil transviado, cuja pulsação tresloucada talvez fosse inapta a manutenção do fôlego educativo lavrado pelos dirigentes cineclubistas, caso não aceitasse ser regida pelas exigências das batidas estatutárias imorredouras. Quer dizer, urgia «ligar estreitamente os associados aos destinos do Cine-Clube»¹⁶²⁴, sobretudo pela transformação deles em «continuadores» dos cineclubes¹⁶²⁵, o que só poderia ser obrado por meio de clara «conceituação» da natureza dos cineclubes¹⁶²⁶. Era freqüente ler nas colunas culturais dos jornais brasileiros após o festejo da abertura de mais um cineclubes, o senão da fugacidade dos entusiastas, sobretudo jovens, à semelhança dos do Cineclubes Estudantil Excensior:

Não podemos deixar de externar nossa simpatia por tais movimentos estudantis, embora sujeitos a certa improvisação e a uma natural falta de persistência, ocasionada pelo caráter transitório do agrupamento da juventude em casa de ensino.¹⁶²⁷

O movimento em direção ao fortalecimento do nó górdio garantidor da persistência dos compromissos dos mais novos com as diretrizes de base dos heróis fundadores se traduzia na crescente preocupação de criação de mecanismos que impossibilitassem que o anel de barbante se desatasse e escorregasse do dedo dos membros dos cineclubes, resultando na paulatina auto-finalização da continuação no das promessas cineclubistas primevas. Fundado em 1957, o Centro de Estudo Cinematográfico de Juiz de Fora, declarava não haver nada mais

¹⁶²³ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1959.

¹⁶²⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

¹⁶²⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube Católico, 1960.

¹⁶²⁶ Centro Cultural São Paulo. Boletim Cineclubes Pro Deo, 1962.

¹⁶²⁷ Cinemateca de São Paulo. Boletim Cine-clubes Excelsior, **Jornal do Dia**, Caxias do sul, 02 de abril de 1960.

«desejável» do que a «durabilidade»¹⁶²⁸, ao completar cinco anos de existência. Nessa lógica, os cineclubes estavam para o cinema como a imagem para o filme. Da mesma forma que o fundamental em um filme era a imagem, no cinema o fundamental era a existência do CEC¹⁶²⁹. Quer dizer, com a virada autofinalizadora, os cineclubes dispensavam-se da tarefa da «verificação de uma utilidade» que não fosse o próprio prolongamento de si. Obviamente, o sonho não era, pois, vir a produzir narrativas fílmicas, mas ser olhado com um respeito que fizesse com que as pessoas dissessem embasbacadas, «eles continuam». E isso só seria alcançado pelo fim dos atritos entre as gerações:

Novos e velho, pioneiros e recém-chegados, todos deram-se as mãos, convictos de que a grandeza futura do cinema nacional somente se constituirá à base de sacrifícios e lutas, e sobre os alicerces de uma indestrutível unidade de todos os profissionais do cinema.¹⁶³⁰

Citando o moralista do século XVIII Marquês de Vauvenargues a propósito da legalização, o cineclubismo não deixava dúvidas quanto ao endurecimento das suas expectativas em relação à transferência da escritura cineclubista para as futuras gerações e punha às claras o quão longe iria para que seus sucessores não o fossem: «para realizar grandes coisas, é preciso viver como se nunca viéssemos a morrer»¹⁶³¹. Aos olhos dos cineclubes, a principal vantagem da institucionalização tinha a ver com a aposta de as dinâmicas cineclubistas ganharem, por assim dizer, vida própria e passarem a funcionar por meio de regulamentações impessoais, uma vez livres da dependência exclusiva do voluntariado que girava a roda do moinho cineclubista, o que certamente conferiria tamanho grau de automatismo os cineclubes que eles poderiam deixar de ser «coisa manejável por indivíduos» e ser regidos apenas por nova «personalidade jurídica», o Estatuto, cuja referenciação obrigatória faria inevitavelmente com que os cineclubistas recém-chegados vivenciassem a quebra do acordo cognitivo como ingrata defraudação. Autonomizada, a sombra dos precedentes tornar-se-ia inamovível:

Estamos este ano a tentar criar, praticamente ex nihilo, um grupo de dirigentes, grupo este susceptível de se alargar e de se renovar pelo próprio mecanismo das equipas.¹⁶³²

Na maioria das vezes, o maior inimigo do sucesso das diretrizes iniciais do cineclubismo não era o «desvirtuamento» do cineclubismo pela política ou pelos interesses

¹⁶²⁸ Cinemateca de São Paulo. Boletim Centro de Estudo Cinematográfico de Juiz de Fora, 1959.

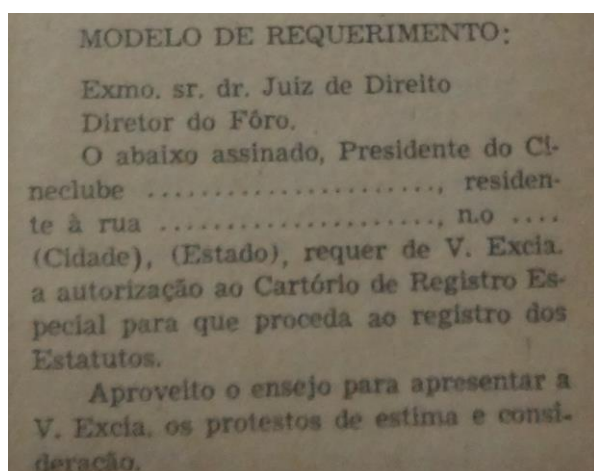
¹⁶²⁹ Cinemateca Brasileira. centro, 1951.

¹⁶³⁰ Centro Cultural de São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, janeiro de 1952.

¹⁶³¹ Arquivo Distrital de Setúbal. Boletim Cine-Clube Católico, 1959.

¹⁶³² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1958.

comerciais¹⁶³³, como apontava o Cine-Clube Pró Deo em 1962, mas os próprios arroubos da paixão. O Cine-Clube Pro Deo disponibilizava o caminho das pedras em 1959¹⁶³⁴:



Do ponto de vista do Estado, o cineclubismo havia se vertido em atividade social relevante para o maciço dos seus cidadãos, não podendo, por isso, continuar a operar sem qualquer regulação Estatal. Com exceção do Cine-Clube do Porto, cujo estatuto já havia sido aprovado a 1 de julho de 1948, ao abrigo do artigo 407 do código administrativo, muitos cineclubes tinham apenas uma existência de fato, isto é, uma inexistência jurídica. Um dos jornalistas do *Diário Ilustrado*, noticiava o interesse crescente do Estado pelos cineclubes:

O prestígio e a projecção deste desinteressado movimento, a sua acção em prol do Cinema, aumentando-lhes responsabilidades e valores que não sejam só os de mero passatempo, levaram o Estado a reconhecer esta iniciativa como de utilidade pública.¹⁶³⁵

Nessa altura, Portugal já contava com vinte cineclubes e cerca de 15.000 membros à solta pelo país. Palavras do Senhor Secretário Nacional da Informação Doutor Judice da Costa:

Quando tive conhecimento que ia realizar-se este Encontro dos CineClubes, eu desde logo manifestei o desejo de vir aqui assistir à Conclusão dos vossos trabalhos; isto pressupõe portanto a afirmação de que, o Departamento que dirijo, vê com o maior interesse esta Organização e que está disposto a dar-lhe todo o apoio, toda a colaboração que se verifique indispensável e conveniente para a persecução dos fins culturais que estas organizações têm em vista.¹⁶³⁶

A primeira medida de apoio do Estado ao movimento cineclubista seria consubstanciada na criação do Estatuto-Tipo, pois era o meio de dar visibilidade e uniformidade às decisões antes encobertas pelo abrigo da paixão desses «nefelibatas», mas

¹⁶³³ Cinemateca Brasileira. Boletim Cine-Clube Pro Deo, 1962.

¹⁶³⁴ Cinemateca do MAM. Boletim Cine-Clube Pro Deo 1959.

¹⁶³⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1959.

¹⁶³⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

também de transformar todo e qualquer particularismo dos conflitos provenientes das paixões atomizadas em universalidade harmoniosa e respeitadora dos verdadeiros fins dos cineclubes, tornando irrespirável a atmosfera do caminho de volta à:

Fase em que estavam – simples dirigentes que cumpriam a sua missão sem darem nas vistas e sem manifestações de desejo pelo penacho. Mesmo assim, não podem fugir à influência da Federação... E é aí que mais lhe dói...¹⁶³⁷

Junto a certos jornalistas, os dirigentes do Cine-Clube do Porto haviam dado início a uma série de reuniões com o diretor do SNI, Eduardo Brazão. O foco das discussões girava em torno da criação de um órgão composto por uma comissão administrativa feita de pessoas de confiança política e com bons conhecimentos cinematográficos capaz de elaborar um Estatuto que teria o papel de gerir as atividades dos cineclubes em geral uma vez reconhecido pelo Estado Novo. O balanço dessa reunião do Secretariado Nacional de Informação com a comissão consultiva foi noticiada no Diário de Lisboa a 06 de março de 1956 como «acontecimento decisivo para o cineclubismo português». A ligação entre Estado e cineclubes foi vendida pelos jornais como boa nova, tendo em vista que o que estava em jogo nessas reuniões não era outra coisa a não ser a defesa contra o dirigismo interno ou externo que alguns gostariam de impor aos cineclubes:

Para estes mesmos, ainda que preconizem uma tutela para o Cineclubismo Português, um dirigismo que não se coadunaria com o respeito que a obra efetivada merece, para esses de espírito totalitário sabe-se lá inspirado por quem ou por quê sirva de exemplo [...] as garantias de livre iniciativa, de autonomia, dadas pelo secretário nacional da Informação aos dirigentes cineclubistas. Mais: aquela alta entidade oficial reconheceu e sublinhou a necessidade de assim se proceder, único processo de uma obra cultural conseguir os seus verdadeiros e insofismáveis resultados.¹⁶³⁸

Na Figueira da Foz a 26 de agosto de 1956, o II Encontro entre os cineclubes já postulava que, com a criação do Estatuto, os poderes públicos não deveriam ter «interferência nas actividades dos cine-clube»¹⁶³⁹. Para ambas as partes envolvidas nesse processo, regulação não podia significar controle direto do Estado sobre as atividades cineclubistas. Daí a petição pela legalização não ter sido nunca apartada da exigência de autonomia. Muito ao contrário. A ideia de autonomia dos cineclubes aparecia no momento histórico em que explodia a demanda pelo reconhecimento estatal, a ponto de muitas vezes o Estado perfilar-se como única condição da possibilidade de manutenção dessas «organizações espontâneas».

¹⁶³⁷ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

¹⁶³⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹⁶³⁹ Idem.

Assim, mesmo diante da ameaça de desestabilização política representada por certos cineclubes, não houve atitude repressiva visando a eliminação completa do movimento cineclubista. O caminho escolhido pelo Estado Novo foi o de controlar o movimento a partir da criação e disseminação de cine-clubes que aceitassem enternecidamente o estatuto tipo harmonizado com as estruturas do governo. No seu famoso discurso a 30 de Dezembro de 1947, Ferro, ao explicar a expansão da jurisdição do SNI, incluindo aí o cinema, não haver, em absoluto, o intuito de subordinação do cinema à «orientação política do Estado», para quem o único propósito consistia em ajudá-los a «defender-se de certos interesses comerciais nem sempre legítimos». Essa estratégia argumentativa foi largamente explorada pelo Estado Novo português e pelas forças sociais que o apoiavam, especialmente após a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, quando a ideia de intervenções diretas dos Estados se tornou politicamente insustentável, ao menos do ponto de vista dos seus protocolos de legitimação. Era frequente que o influxo do Estado fosse apresentada como defesa da nação, então identificada com o Estado, fosse a defesa contra os partidos, a opinião pública, a voracidade do mercado e a violência sanguinária dos comunistas. Declarações como esta constituem tópico comum na agenda das discussões públicas de 1935 – data de publicação do artigo em apreço. O momento em que a palavra autonomia ganhou mais força nas bandeiras das intervenções estatais, bem como nas de certos cineclubes foi o momento em que o clamor pela legalização se fez mais intenso. Sigamos as palavras do diretor do Secretariado Nacional, proferidas após uma das tantas reuniões com os dirigentes dos cineclubes:

Como primeiro passo inquirir dos próprios Cine-Clubes o que eles sabem e sentem que devem fazer. Nunca coagi-los a tomar um rumo que deles se alheando venha a afectar profundamente a cultura portuguesa [...] desprezando os “vendilhões” que lhes apontavam os caminhos errados de uma intervenção directa e equívoca, uma palavra de ordem que muito afectaria a cultura portuguesa e o património artístico nacional. O Secretariado Nacional da Informação pôs bem a claro que este caminho não serviria nem ao Governo nem à Nação.¹⁶⁴⁰

O Estatuto de vários cineclubes foi reconhecido pelo Estado em 1956. O Estatuto havia sido elaborado pelos cineclubes e submetido à apreciação do SNI, cuja expectativa – expressa pelo diretor Eduardo Brazão – era a de garantir por meio de tal dispositivo o «auto-governo» aos cineclubes. Mais precisamente, era a eleição dos dirigentes – uma das cláusulas aprovadas pelo SNI a compor o regimento estatutário – que levaria a bom termo o processo de simbiose entre Estado e autonomia dos cineclubes. É o que literalmente encontramos nas linhas escritas pelo jornalista Manuel de Azevedo a 4 de março de 1956 no jornal *O norte*

¹⁶⁴⁰ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

desportivo a respeito do encontro entre dirigentes dos cineclubes e o diretor do Secretário Nacional de Informação Sr. Eduardo Brazão:

O Secretário Nacional da Informação tornou bem claro que isto não significava qualquer desejo de interferência do Estado na actividade dos Cine-Clubes, ou de limitações da sua livre-iniciativa, afirmando, até, que a Federação, criada embora oficialmente, teria os seus dirigentes eleitos pelos cine-clubes.¹⁶⁴¹

Em tese, por via dessas eleições diretas dos seus dirigentes, os cineclubes seriam, malgrado a sujeição estatal, livres para se autogovernarem de maneira autónoma, inclusive sendo-lhes permitidos alterações nos diplomas estatutários, caso o corpo de dirigentes eleitos reputasse necessária a dinamização dos programas e das atividades ali em curso. O que não saia na notícia do jornal era o fato dessas modificações da letra dos Estatutos dependerem da subsequente chancela do SNI, que só as subscreveriam se essas «leis orgânicas» não contrariassem as «linhas gerais e o espírito do respectivo estatuto modelo»¹⁶⁴², isto é, do anteriormente aprovado. Há que juntar a essa cláusula condicional imposta pelo SNI o poder de revogar, em certos casos, o Estatuto, bem como o de não reconhecer a validade do corpo eleito – o tal pilar de sustentação da ideia de autogoverno dos cineclubes. Desde o início da criação do Estatuto, a eleição dos dirigentes tinha de ser sancionada por despacho, sem o que os mesmos não se encarregariam do exercício de suas funções. Do ponto de vista do procedimento legal, o que ocorria era o seguinte: após as eleições dos dirigentes dos cineclubes, os nomes eleitos eram avaliados pela PIDE. Não raras vezes, os dirigentes eleitos não chegavam a desempenhar as funções que lhes cabia, por serem considerados «desafetos do regime». É o que se vê na avaliação dos corpos de gerente do Cine-Clube de Coimbra nas eleições de 1959 para 1960:

- P.I.D.E. informa nada haver em desabono dos membros excepto quanto aos seguintes senhores:

Luís Mendonça de Albuquerque – aderiu ao MUD em 1945.

Nuno Cardoso – é desafeto com tendências comunistas.

Octávio Gonçalves Lopes – não dá garantias de cooperar com os fins superiores do Estado.

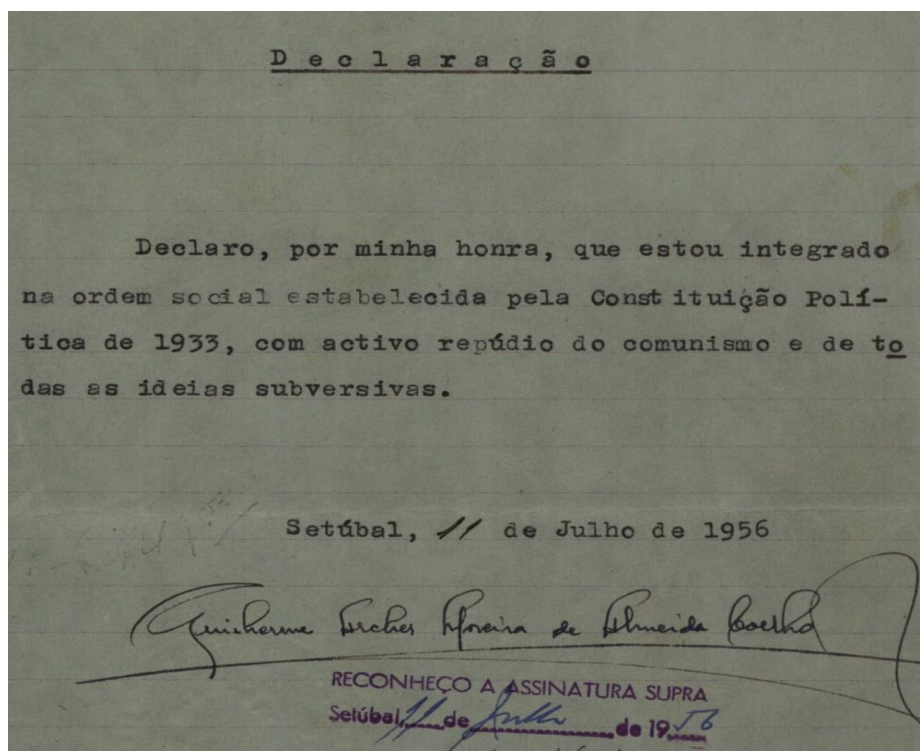
Orlando Alves Pereira de Carvalho – manifestou-se em 1949 a favor da oposição do regime.¹⁶⁴³

Esse foi uns dos modelos de carta que se podia enviar aos avaliadores:

¹⁶⁴¹ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 4 de março de 1956.

¹⁶⁴² ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹⁶⁴³ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1959.



O Cine-Clube de Coimbra, depois de enviar uma carta ao SNI em 1962, a propósito da não aprovação de um dos membros do corpo de dirigentes eleito, recebia resposta bastante esclarecedora do que o Estado Novo compreendia por autonomia:

Quem tem a faculdade de aprovar os Estatutos dos Cineclubes – neste caso o Secretariado Nacional da Informação – tem também direito de sugerir quaisquer alterações ou, mesmo, de retirar a aprovação dos Estatutos.¹⁶⁴⁴

Mesmo antes do pedido de homologação do corpo de dirigentes, muitos dos cineclubes adiantavam-se ao Estado e elegiam indivíduos que tornariam mais fácil a aprovação dos Estatutos. De fato o Estado salazarista não cessou de ampliar a aplicação dos seus direitos. Em 1957, apenas transcorrido um ano do primeiro encontro cineclubista, foi proibida a exibição livre de filmes de formato reduzido. Já em 1959, o encontro entre cineclubistas marcado para Torres Vedras seria proibido, sendo o último deles realizado em Santarém, em 1958. O medo não dissimulado de o cinema poder se voltar contra os interesses do próprio Estado era visível tanto na suspeita de ações de tendência comunista encabeçadas e divulgadas pelo Cine-Clube do Porto, já que, segundo relatórios enviados ao SNI, «todos» os demais estavam na sua «esfera»¹⁶⁴⁵, como na da multiplicação de «grupelhos quaisquer», à moda dos cinéfilos. Cismado com o avanço do domínio comunista, Domingos Mascarenhas

¹⁶⁴⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube de Coimbra, 1962.

¹⁶⁴⁵ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1955.

havia publicado em 1955 um artigo com o título «Quanto antes!». O fortalecimento do clamor pela necessidade de federação consertada pelo Estado para orquestrar o enquadramento legal dos cineclubes – introduzindo agentes do Estado na confecção de uma Federação que pretendia ser elaborada somente por indivíduos cineclubistas – tornava-se tanto mais premente quanto mais autores da mesma envergadura política de Mascarenhas passaram a projetar e a reconhecer em certos cineclubes e no seus dirigentes as pegadas do Kremlin em todas as exhibições cineclubistas. Assim, com o Decreto-Lei 40 572 de 16 de Abril de 1956, a tendência expansiva dos cineclubes chegava ao fim. Com a legalização, criava-se um modo único e institucional de se relacionar com o cinema «fora da qual fosse ilícita toda a atividade»¹⁶⁴⁶. De modo que, a partir de então, os espectadores não teriam mais condições de caminhar fora dos ladrilhos legais empregados no revestimento da escadaria da organização do acesso ao cinema. Para setores da crítica cinematográfica em sintonia com o regime, como era o caso da revista *Visor*, o Decreto-lei era excessivamente brando, pois continuava a deixar que os cineclubes funcionassem sem nenhuma parametrização legal nos seus primeiros seis meses de vida – nessa altura, qualquer associação cultural poderia iniciar suas atividades cinematográficas sem o aval prévio do governo. Manuel de Azevedo captou melhor do que ninguém o posicionamento dessa revista:

E foi, precisamente, o que aconteceu a “*Visor*”. Como o Aprendiz de Feiticeiro, fez a propaganda do cine-clubismo e agora, ao ver pouco mais de uma dezena de clubes em actividade, deita as mãos à cabeça e com os olhos esbugalhados, o corpo trémulo de pavor, grita : “Ai que perigosa aventura ! Ai que problemas tão complexos ! Ai de nós, que não sabemos prever os resultados práticos da sua acção cultural ”! E pondo o joelho em terra, com os cabelos revoltos e as mãos erguidas “*Visor*” implora, ansiosa: “Salve-nos uma Federação que meta freio a estes terríveis cineclubes que nós, infelizmente, ajudámos a crescer ! Imponha-se ordem a esta anarquia cineclubista ! Depressa, muito depressa” ! Para maior pavor da revista, ainda por cima parece que há mais de outra dezena de clubes em perspectiva de fundação — como ela própria anuncia — e isto é se, dúvida, terrível. Sim, muito terrível !¹⁶⁴⁷

Ao longo de duas décadas, os cineclubes deixaram de ser mero grupo de apaixonados por cinema e tornaram-se «Associação Cultural de Indivíduos moral e sociamente idôneos», que se regiam pelo «Estatuto»¹⁶⁴⁸. O elo amoroso característico das relações entre cinema e espectadores, se nunca desapareceu completamente das declarações de críticos, cineastas e espectadores, nunca mais ocupou a posição central que um dia lhe fora atribuída. Inicialmente, se os dirigentes dos cineclubes contavam apenas com a própria paixão para

¹⁶⁴⁶ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1956.

¹⁶⁴⁷ AZEVEDO, Manuel de. Os equívocos da revista *Visor*. **O Norte Desportivo**, 18 de dezembro de 1955, p.6.

¹⁶⁴⁸ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto, 1960.

pendar a balança em favor do reconhecimento de seu valor ainda precário, a luta chegava ao fim a partir do momento em que a mão do Estado era posta sobre o prato. Irresignada ao comunismo, a direita portuguesa quis cercar legalmente os cineclubes por meio do Estatuto. Convicta de ser imperioso adotar um único *GPS* de endereçamento ao cinema, a esquerda via no Estatuto o meio de barrar iniciativas à partida definidas como infrutíferas. Em todo caso e indepenente do espectro político, as imprevisíveis turbulências da paixão haviam sido contidas, regradas e submetidas a uma cinza pasteurização. Em suma, o movimento cineclubista refletiu cada vez mais e com enorme cuidado sobre maneiras de não ser refém da paixão e cada vez menos sobre como a alimentar. Uma coisa é certa: os pioneiros da política e da cultura foram tornando-se mais e mais anti-revolucionários e militantes em prol do cancelamento da abertura de novas mundividências.

APONTAMENTOS FINAIS: DOMESTICAÇÃO DO CINEMA AMBULANTE, ONGIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR, CINEMA NOVO, UNIVERSITARIZAÇÃO DOS CINECLUBES

*Diz-me, Sócrates, devemos pensar que estás a falar a sério ou a brincar? Se é a sério e se o que dizes é verdade, então a vida humana ver-se-á completamente transformada.*¹⁶⁴⁹

Não obstante a variedade de temas intercalados ao longo da pesquisa, posso afirmar que meu objetivo não foi outro a não ser o de rastrear e explicitar o modo pelo qual a experiência cinematográfica foi elaborada pelas autoridades estatais e não estatais a partir de diferentes mecanismos de constituição do ser do espectador. E, malgrado não ter me valido de marcos temporais rígidos, fica fácil perceber como as décadas de 1930 e 1940 foram consagradas à compreensão da escolarização do cinema e da montagem e circulação do Cinema Ambulante, ao passo que o que se pôs em foco na década de 1950 foi a auscultação do movimento cineclubista. Ora, julgo que não posso me furtar ao levantamento de algumas hipóteses relativas ao encaminhamento dessas experiências, ainda que não venha ao caso a análise exaustiva da década de 1960. Muito esquematicamente, diria que as experiências cinematográficas se bifurcam em dois grandes blocos na curva da década de 1960. De um lado, a domesticação do Cinema Ambulante e a ongização das artes como efeito das experiências ligadas ao Cinema Ambulante analisado na I parte do texto. De outro lado, o Cinema Novo e a universitarização dos cineclubes como herança do movimento cineclubista.

¹⁶⁴⁹ PLATÃO. *Górgias*. Lisboa: Edições 70, 2011, p.116.

A década de 1960 foi, portanto, também isto: a da *domesticação do Cinema Ambulante*, sem dúvida, acontecimento decisivo para o modo de ser dos espectadores. O aparecimento da televisão provocou grandes alterações nos modos de inteligibilização do cinema. Com a televisão, muito mais que fazer mais do que já era feito via Cinema Ambulante, tratava-se de fazer diferente, para fazer mais, bem entendido. Acompanhando os efeitos da entrada dessa nova peça no campo cinematográfico, vemos de que modo as autoridades nunca tiveram de optar entre televisão e cinema como meio de divulgação de filmes. Quer dizer, a televisão nunca foi impasse para a recepção de cinema pensada para o cidadão-espectador. Antes, sofisticou e ampliou as expectativas de governo das subjetividades depositadas na circulação dos ideários políticos contidos nas mensagens circuladas pelo Cinema Ambulante. Dito de maneira simples, o suporte televisivo não apenas maximizava o raio de ação do Cinema Ambulante como também reorganizava os modos de inteligibilização da recepção, na medida em que ganhava afastamento dos projetos estatais. De lá para cá, o cinema veiculado pela televisão foi sendo apresentado, pois, como fato social dotado de uma lógica que nada devia aos Estados. Essas observações introdutórias são instrutivas sobretudo para os tempos do pós-guerra. A começar pelo fato de a vitória dos EUA ter levado definitivamente à parede as tecnologias de governo que se caracterizavam pela excessiva proximidade ao Estado. Com isso, não quero dizer que o Cinema Ambulante evaporou à medida que o sol estadunidense se impunha aos céus do mundo após 1945. Digo apenas que o mundo passou a observar atentamente os novos modos de socialização sinalizados pelos bicos da águia. Das observações precedentes, retenhamos o fundamental, a saber, sem o recuo do Estado, não se compreende a contento a progressiva transferência dos objetivos políticos imputados ao Cinema Ambulante para a televisão. Mas o que é notável, embora pouco estudado, é que a domesticação do Cinema Ambulante predominou por vantagens endógenas, e não apenas pela chegada dos ventos imperialistas estadunidenses. Como de costume, o gesto genealógico assiste-nos na empreitada de compreensão do que estava, ali, em jogo pela análise dos pequenos sucessos e insucessos inerentes à ativação desse novo dispositivo de poder. Assim, a televisão permitiu ao Estado português a superação de inconvenientes do uso do Cinema Ambulante, a exemplo do afastamento do peso da responsabilização pelo acidente ocorrido em Freamunde em uma de suas exibições¹⁶⁵⁰:

¹⁶⁵⁰ ANTT. Cinema Ambulante, cx.968.



Observemos que a TV significou também eliminação dos embrólios ligados à gestão dos funcionários que trabalhavam para o Cinema Ambulante, fossem problemas entre os funcionários e o Estado, entre os próprios funcionários, entre os funcionários e a população local visitada pelo Cinema Ambulante¹⁶⁵¹:

Exm^o. Snr.
Chefe do Cinema Ambulante N^o. 1

R E P O N D O

Acuso a recepção da sua carta de 4 do corrente.
Foram recebidos os livretes anteriores e os cartões de crédito.

Queira tomar bõa nota de que não pode continuar a dirigir-se a este Secretariado manifestando estranheza pelas perguntas, reclamações ou informações que superiormente lhe sejam pedidas.

Um funcionário não responde nunca nessa linguagem, mas sim apenas ao que lhe fôr perguntado, ou justificando as reclamações que lhe forem apresentadas.

Pelo Snr. João Gregório Varela, de Vila de Frades (Baixo-Alentejo), foi dirigida ao Exm^o. Director d'este Secretariado uma queixa por escrito, acusando a equipe d'esse Cinema Ambulante de lhe ter subtraído no dia 16 do passado um cão de estima o que o obrigou a fazer também despesas com telefonemas por esse motivo.

Pede providências imediatas, reclamando a entrega do animal e indemnização das despesas feitas.

A verificar-se a acusação trata-se de um caso de gravidade cometido por funcionário dum Organismo do Estado e em Serviço, que determinará consequências muito sérias para os componentes dessa equipe.

Queira informar imediatamente este Secretariado do que se passa em referência ao caso.

A NEM DA NAÇÃO
Secretariado da Propaganda Nacional, 8 de Julho de 1942
PELO SUB-DIRECTOR

¹⁶⁵¹ ANTT. Cinema Ambulante, cx.968.

Exm^o. Snr. Delegado Adjunto do Cinema Móvel do Secretariado da Propaganda Nacional de Lisboa.

Pelas fortes razões a seguir expostas, tomei a resolução de vir a Lisboa dar conhecimento a Va. Exa. de factos graves que se tem passado durante a série de espetáculos cinematográficos com grande influencia na boa ordem que todos os serviços do S. P. N. tem tido e devem ter, a fim de Va. Exa. providenciar no sentido que melhor entender.

Já tive ocasião de dar a conhecer a má conducta do motorista que faz parte do pessoal com quem tenho de trabalhar.

Como de dia a dia se agravam as razões contra o mesmo em pregado, razões que põem em perigo o bom nome do S. P. N. entendi expor o seguinte:

Em 3 do corrente realizou-se uma sessão do Cinema em S. Julião do Freixo.

Como na maior parte das sessões notei a má vontade do motorista que instigou o meu ajudante Joaquim Amaro das Neves a faltar-me ao respeito e ao cumprimento das ordens indispensáveis para o bom andamento dos serviços do S. P. N.

Sendo a sessão ao ar livre pretendi recolher todo o material para a sua boa conservação. Não o consegui por o motorista ter apagado as luzes e incitar o ajudante a não prestar-me os serviços necessários. Provocou a seguir na pensão discussões para me enxovalhar publicamente e instigou alguns membros da Direcção da casa do Povo a queixarem-se de mim de faltas que não cometi. Esta neforte acção do motorista Eleutério Silva tem-se feito sentir em todo o tempo que temos estado fora.

Encaminha as provocações de forma a desafiar-me para cenas de pugilato o que tenho procurado evitar sempre pelas consequências que acarretaria para o S. P. N.

Como em virtude do meu anterior relatório recebi telegrama dando ordens para regressar caso se repetissem as faltas apontadas, resolvi apresentar-me a Va. Exa. e convidar o resto do pessoal a vir comigo, mas recusaram-se e o motorista disse que tomava a sua responsabilidade a realização das sessões.

Lamento muito ter que tomar esta decisão, mas se o fiz foi porque me encontro ofendido gravemente na minha honra, na minha dignidade e para evitar consequências muito graves ao alto critério de Va. Exa. entrego a resolução da intenção em que sem culpas, me encontro.

A bem da Nação

João de Deus
Lisboa 5 de Março de 1937.

Mas não era apenas a relação entre os elementos humanos corria risco de pifar a caminho das cidades do interior e do litoral. Pelo fato de ser transportado, a materialidade do suporte tecnológico do Cinema Ambulante costumava sofrer avarias e comprometer muitas vezes não só a exibição dos filmes, mas também, e sobretudo, o crédito do Estado Novo junto à população pobre ansiosa pelo visionamento dos filmes em circulação¹⁶⁵²:

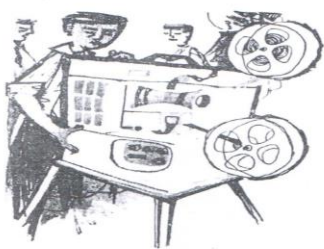
¹⁶⁵² ANTT. Cinema Ambulante, cx.968.

P O R
 ALTER - O - BELTA
 CASA DO POVO DE ALTER DO CHÃO
 ORDEN COOPERAÇÃO EDUCAÇÃO
 TRABALHO PREVIDÊNCIA DISTRAÇÕES
 PROGRESSOS LOCAIS ASSISTÊNCIA DESPORTO
 N.º 206
 Alter do Chão, 4 de AGOSTO de 1938
 Ex.º Sr. DIRECTOR DO SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL
 LISBOA
 Tendo o Cinema Ambulante do Secretariado de que V. Ex.ª é illustre Director, visitado ontem esta Vila e exibido documentários e apenas cerca de metade do filme "A REVOLUÇÃO DE MAIO", por motivo de avaria, vimos transmitir a V. Ex.ª o desejo de grande maioria de sócios desta Casa e de população da Vila que estimaria que V. Ex.ª se dignasse a marcar de novo uma data para a exhibição completa da dita pellicula em Alter do Chão.
 Achámos que, estando a camionette nesta região não seria difficil satisfazer esta aspiração, iustamente motivada por se saber que apparecem no fim deste filme as figuras insignes de Suas Ex.ªs. o Chefe do Estado e o Presidente do Conselho.
 O interesse com que o espectáculo era aguardado, também teve alguma origem na propaganda feita por este organismo, conforme o exemplar do programma anexo.
 Agradecendo a V. Ex.ª a atenção que possa dispensar ao assunto, apresentámos a V. Ex.ª os protestos da mais elevada consideração,
 A BEM DA NAÇÃO
 O Presidente da Assembleia Geral
 O Presidente da Direcção
 SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL
 -6-AGO-1938
 PROC. Nº 086
 M.P.

Muitos anos depois, o mesmo os inconvenientes do transporte são expressos pela ANATEL¹⁶⁵³:

¹⁶⁵³ ANTT. Cinema Ambulante, cx.968.

O PROJECCIONISTA DO INATEL



Os projeccionistas são, indubitavelmente, os elementos de ligação e comunicação do INATEL com o público abrangido pela actividade de divulgação de cinema. Durante as sessões são o "rosto" do INSTITUTO e sobre eles recai, muitas vezes, o desagrado de espectadores não satisfeitos com o filme projectado e ainda pelas inevitáveis, mas irritantes paragens, motivadas pelo "partir" de películas. Os filmes que temos em circulação ultrapassam o exigível para uma boa conservação dado o extremamente elevado numero de projecções. Filmes há com mais de trezentas projecções. Os projeccionistas do INATEL percorrem milhares de quilómetros, a maioria durante a noite, frequentemente por estradas e caminhos inóspitos e sujeitos a intempéries. Privam-se, principalmente aos fins de semana, do convívio de familiares e amigos. E, sem dúvida, um trabalho muito duro e a eles se deve, em grande parte, a actividade que o INATEL exerce na divulgação de cinema. Um aceno de simpatia, pois, para os homens da projecção. Bom trabalho.

Poderíamos dar seguimento à listagem dos inconvenientes contornados pela adoção da televisão como meio de difusão de certo cinema. Acontece que a importância da domesticação do cinema se deve também à produção de efeitos positivos, nomeadamente à intensificação da circulação, pois a exibição dos filmes via Cinema Ambulante nunca foi constante, o que fica claro pela regularidade dos pedidos feito ao Estado por diversas autoridades locais a fim de o Cinema Ambulante retornar:

Cinema 2
SERVIÇO DA REPÚBLICA

Vila de Rei, 17 de Março de 1939

À Ex.^{ma} Sr. Director do Secretariado da Propaganda Nacional

LIBRCA

Agradecimentos

Tenho o prazer de comunicar a V.Exa^{cia} que a sessão de cinema ambulante levada a efeito no dia 15 do corrente, deixou a melhor impressão na alma simples e fundamenta pa-
trística da população deste concelho.

O espectáculo foi assistido por algumas centenas de pessoas de todas as classes sociais, que ficaram optima-
mente impressionadas.

Faria é que estas sessões não possam apreciar-se mais amiudadas vezes, para recreio e educação das popula-
ções e mais perfeito conhecimento da obra do Estado Novo.

Em nome deste concelho, gostosamente cumpre o de-
ver de agradecer a V.Exa^{cia} esta visita e faço votos para que
ela se repita.

A bem da Nação.

O Presidente da Câmara Municipal,

Dr. Abílio Francisco Courveia

a) - Dr. Abílio Francisco Courveia.

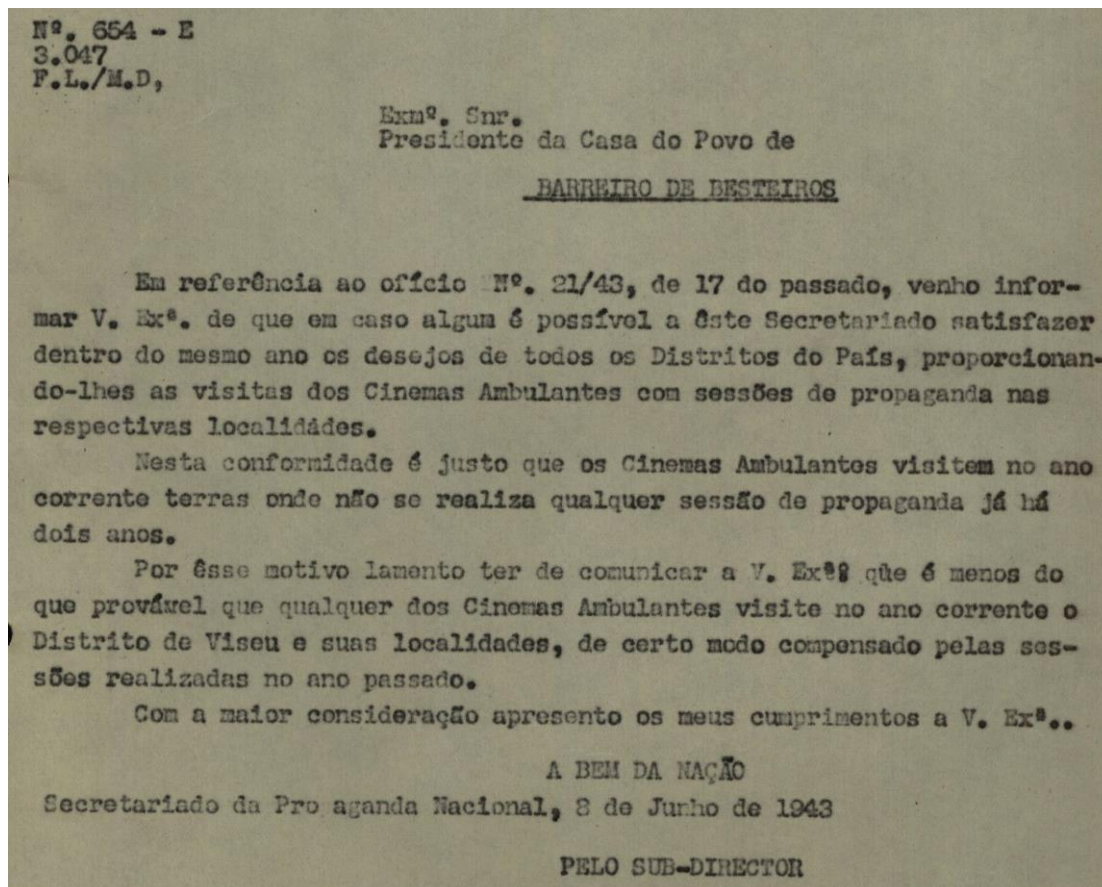
1740

RECEBIDO ASS. G. P.
17-MAR-1939
PR. G. P.

CÂMARA MUNICIPAL
DO
CONCELHO
DE
VILA DE REI

N.º 191

Habitualmente, as cartas endereçadas ao Estado requerendo à volta do Cinema Ambulante eram respondidas com negativas, já que o Cinema Ambulante só podia regressar às mesmas localidades depois de transcorridos dois anos da primeira exibição¹⁶⁵⁴:



Uma das questões de base colocadas à época da decolagem do projeto do Cinema Ambulante era a da transmissão para o maior número de cidadãos dos ideários políticos do Estado Novo português. A menos que se tenha esquecido o que se disse a respeito do funcionamento do Cinema Ambulante, sabemos que ali a pilotagem subjetiva de cidadãos que receberiam suavemente orientações de conduta ganhou a dianteira das preocupações com a formação estética dos espectadores. Nesse sentido, o cinema estadunidense, cada vez mais circulado pela televisão, era imbatível. Testemunha disso é o fato de o cinema hollywoodiano seguir sendo a grande usina produtora de modos de subjetivação dos anos 60, a despeito de o cinema português e brasileiro terem voltado a dar sinais de vida nessa altura. Fenômeno, aliás, conhecido, e que desde agora buscaremos jogar mais algo de luz acrescentando: brasileiro ou português, o Cinema Novo não foi capaz de encher os olhos e as expectativas de espectadores achegados ao swing das narrativas hollywoodianas. Lembro que o descompasso entre os

¹⁶⁵⁴ ANTT. Cinema Ambulante, cx.968.

avanços técnicos e formais do cinema nacional e o retrocesso do número de espectadores interessados era manifesto já na década de 1970:

No jovem cinema português verifica-se uma actualização de processos narrativos, um apuramento final a que não será estranha a revelação de quadros técnicos de nível internacional, bem como a sincera adesão à realidade portuguesa. [...] Pena é que o público, desiludido, anos a fio, com os filmes portugueses e um tanto alheio às preocupações estéticas vanguardistas que animaram grande parte dos jovens realizadores, não tivesse respondido significativamente, levando, a curto prazo, o cinema português a uma nova derrocada.¹⁶⁵⁵

Na mesma década, idêntico diagnóstico saía da pena do diretor português Fernando Lopes:

Em termos práticos, se fizermos um balanço realista, evidentemente que falhámos em relação ao nosso contacto com vastas camadas de público. [...] Em primeiro lugar, parece-me que todos nós contávamos um pouco excessivamente com a existência de um público esclarecido, para utilizar um chavão da época, público que teria sido formado pelos cineclubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes.¹⁶⁵⁶

Como dito nas primeiras linhas do trabalho, interrogamo-nos sobre os aspectos produtivo dos mecanismos produtores de formas de subjetivação. Sendo assim, não haveria nenhum sentido em nos determos no *não-visto* do cinema, exceto quando passarmos ao Cinema Novo tendo em conta o polo da produção. Para encerrar essa digressão, cumpre reter o que se segue: embora fosse novo suporte de disseminação de ideários políticos, a televisão não foi a fonte dos esquemas narrativos dos filmes veiculados, já que o Estado português já estava comprometido, décadas antes, com o processo de montagem de narrativas em seguida exportados à televisão. A divulgação de modelos de conduta heroicizados pelos filmes veiculados pela televisão não se endereçava em regime de intermitência apenas ao povo pobre. A partir do advento da televisão, os heróis desconheciam as barreiras de classe e habitavam o dia-a-dia da população em geral.

Com isso, não pretendo defender o desaparecimento de políticas culturais calibradas pelo imperativo de regulação da conduta da população pobre. O processo de organização das artes talvez tenha sido a inflexão mais bem acabada das propostas encetadas por Espinheira Ariosto ao final da década de 1930. Certamente, a população pobre não era mais confinada ao lar, pois a pouco e pouco passava a ganhar o espaço da *comunidade*. Mas, em ambos os casos, o objetivo era idêntico: a regionalização do horizonte da população pobre e a utilização do

¹⁶⁵⁵ Cinemateca Portuguesa. **Jornal de Letras e Artes**, n.275, 1970.

¹⁶⁵⁶ Cinemateca Portuguesa. **Jornal de Letras e Artes**, n. 274, 1970.

cinema como mero meio de acesso à cultura. O conceito de ONG's (Organizações não governamentais) foi empregado pela primeira vez em 1950 pela ONU (Organização das Nações Unidas), tendo em comum com a domesticação do Cinema Ambulante o fato de ser uma organização que não se achava diretamente a reboque dos Estados e de não ver no cinema senão mero meio de estruturação de conduta, nunca o abordando a partir de questões estéticas propriamente ditas.

Das experiências cinematográficas acima elencadas, o Cinema Novo brasileiro tem sido de longe o mais estudado. É evidente que o acontecimento tremendo do Cinema Novo não se clarifica se não se levar em conta os atritos e as alianças entre os jovens diretores de cinema e os dirigentes e críticos cineclubistas, não obstante parte dos estudos centrados na análise do Cinema Novo tendam a recorrer às fronteiras da pessoalidade dos diretores, ao fazer da «imaginação» exuberante e da «capacidade criativa» que dela decorre o ponto de partida para a elucidação do que ali se passou¹⁶⁵⁷, como se fosse possível entender a emergência e o funcionamento dos protocolos do Cinema Novo a partir da «personalidade» de Glauber Rocha¹⁶⁵⁸. Desnecessário lembrar – não fosse a força da genialidade como crivo de inteligibilização dessa experiência com a labuta cinematográfica – o diálogo permanente entre diretores do Cinema Novo e cineclubes, diálogo que não se dava entre a pessoalidade de Glauber e de Walter da Silveira, mas entre dispositivo de endereçamento ao cinema. Quer dizer, não é ao pensamento único de Glauber que devemos remontar para a ampliação da compreensão do Cinema Novo. Antes, para ganhar a pista das condições de possibilidade da eclosão desse cinema marcado pela inovação estética e pelo arrojo político cumpre perceber que o gesto de Glauber diante do cinema não teria sido possível sem a crítica radical ao dispositivo do passo atrás imposto pelos cineclubes como forma adequada de endereçamento ao cinema. Glauber e tantos outros...

A partir dos cineclubes é também possível compreender não apenas o Cinema Novo como também os dispositivos que o neutralizaram, já que o imperativo da câmera na mão perdia força ao ser mediado pela aquisição de diplomas. Eis onde se situa a universitarização dos cineclubes. Ora, as universidades não só adotaram o regime cognitivo fornecido pelos cineclubes, já que estes tinham forjado um «paradigma» de relacionamento ao cinema¹⁶⁵⁹, muito mais que mera «forma institucional», mas também, e sobretudo, passaram a cobrar, e caro, pelo acesso ao aprendizado cineclubista, como se a obstaculização econômica viesse se

¹⁶⁵⁷ REZENDE, Sidney Nolasco de. **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 15.

¹⁶⁵⁸ Idem, p.18.

¹⁶⁵⁹ MACEDO, Felipe. **Cineclube e autoformação do público**. São Paulo: Cine-Clube da Fatec, 1982, p.44.

somar aos mecanismos cognitivos de rarefação da produção de narrativas fílmicas em um movimento de profissionalização da labuta cinematográfica. Sem resquício de dúvida, fazia-se evidente os efeitos de valorização do cinema decorrentes do espraiamento dos paradigmas cineclubista na década de 1960. No entanto, o problema do divórcio entre o cinema e a elite continuava por resolver. Para tanto, começa-se a falar com mais intensidade acerca da necessidade de criação de universidades de cinema como meio de profissionalização de uma atividade que por demasiado tempo não se fez senão pela prática como se a moralização da profissão, antes sonhada pelo INCE, fosse, então, conquista pelas universidades e pela definitiva «regulamentação da profissão de diretor de cinema»¹⁶⁶⁰. É preciso entender que a profissionalização do cinema despertava entusiasmo de muitos. O argumento de base dos envolvidos com o incentivo a criação de universidades costumava girar à volta da ideia de Ortiz de ser preciso «viver do cinema» para se poder «viver para o cinema»¹⁶⁶¹. Só assim o cinema deixaria de depender do «regime de biscate»¹⁶⁶², isto é, do tempo roubado à rotina dos envolvidos com os afazeres cinematográficos. Assim, de duas, uma: sem a profissionalização do cinema, ou ninguém daria «toda a sua capacidade de trabalho», mas apenas o que sobrava das «outras atividades», ou o cinema teria que se contentar com o empenho de «elementos esgotados de outros trabalhos». Em todo caso, sem a profissionalização do cinema, a produção cinematográfica seguiria sendo «assunto exclusivo de sonhadores». Portanto, só a profissionalização viabilizaria uma dedicação da cabeça aos pés ao cinema, visto que os profissionais não teriam, então, de ganhar o pão noutras atividades, pois o cinema não seria mais mera ocupação efêmera e complementar. Por isso, urgia que o cinema abandonasse definitivamente o «campo experimental». Quem não se lembrava das tremandas dificuldades de produção do filme João da Mata produzido pela Phoenix Filmes em 1923?

Filmava-se aos domingos, resguardando-se naturalmente os interesses particulares de cada um, partindo de manhã bem cedo, diretores e artistas, carregando cenários, máquinas e demais pertences indispensáveis.¹⁶⁶³

Com efeito, a universitarização foi pensada como último prego no caixão do cinema experimental marcado por profundas improvisações, pois o condicionalismo do diploma universitário garantiria o desaparecimento de «aventureiros de toda sorte»¹⁶⁶⁴, «cavadores» e

¹⁶⁶⁰ Centro Cultural São Paulo Congresso da indústria cinematográfica brasileira: proposições e sugestões, 23 a 27 de outubro de 1972.

¹⁶⁶¹ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, cadernos 8, p.13.

¹⁶⁶³ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 02 de julho de 1950, p.49.

¹⁶⁶⁴ ANTT. Boletim Cine-Clube do Porto 1959.

«picaretas» e, conseqüentemente, o fim das «fitas sem planejamento», feitas ao «Deus-dará» e responsáveis por «afugentar o capital honesto». Muito mais importante que alfandegar o acesso ao cinema pela barreira financeira, já que mesmo sem tostão as pessoas poderiam continuar a ensaiar realizações fílmicas fora dos muros da academia, a universitarização dos cineclubes tinha que implodir a própria possibilidade trazida pelos ventos cinema novista de qualquer um poder fazer cinema, especialmente pela desqualificação via profissionalização da que talvez tenha sido a maior arma dos realizadores do Cinema Novo contra o dispositivo do passo atrás, a saber, a luta contra a «gramatiquice»¹⁶⁶⁵, sendo esta o ponto de ligação entre o rechaço à Hollywood e às universidades para muitos realizadores de cinema da década de 1960. Afinal de contas, de que valeria apenas a gramática estar certa, bem como a ortografia e a caligrafia, se a «justeza na semântica e na sintaxe» não viessem acoplada à procura de novas formas de expressão? Para Glauber, o cinema apenas bem acabado de nada valia, mesmo quando «certinho», «gramatical»¹⁶⁶⁶, pois a mera «habilidade técnica» não podia ser «suporte de uma expressão como o cinema»¹⁶⁶⁷. No fundo, o único meio de fazer vingar o cinema novo era pela superação do «simples exercício técnico» pelo «artesanato»¹⁶⁶⁸, pois a primeira forma de convívio com o cinema nunca arriscava nada e ia sempre no «certo». Em uma palavra, «a fé na gramática» neutralizava a «força» do cinema. Daí o elogio de Glauber ao diretor Cacá Diegues, pois não importava que o artesanato fosse «desastrado», desde que desprezasse a «gramática», pois cabia ao «fracasso na busca poética» revelar um «autor». Portanto, era motivo de júbilo não haver ainda universidade de cinema no Brasil:

No Brasil, felizmente, não temos ainda uma famigerada academia de cinema, embora já exista um projeto. Pensam os retrógrados que o cinema se aprende em academia tipo Belas-Artes. Cinema é uma prática artesanal; se existir um autor, bem; se não existir, o mecânico ficará repetindo fórmulas.¹⁶⁶⁹

Na tendo frequentado universidades de cinema, o quadro de cineastas da década de 1960 não se via como profissional, mas como «autores»¹⁶⁷⁰. Incontáveis vezes Glauber fez do afastamento diante dos protocolos universitários a condição do movimento cinema novista. Quanto mais afirmava que o Cinema Novo estava «longe de qualquer academismo»¹⁶⁷¹, mais valor atribuía ao movimento estético do qual era um dos principais expoentes. Não vale a

¹⁶⁶⁵ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.148.

¹⁶⁶⁶ Idem, p.89.

¹⁶⁶⁷ Idem, p.96.

¹⁶⁶⁸ Idem, p.135.

¹⁶⁶⁹ Idem, p.144.

¹⁶⁷⁰ Idem, p.37.

¹⁶⁷¹ Idem, p.126.

pena citar a enorme quantidade de vezes em que Glauber maldisse o universo acadêmico. Basta lembrar que o diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* chegava a pôr lado a lado o cinema «evasivo», o «comercial» e o «acadêmico» como males a serem combatidos em igual medida¹⁶⁷². Não se tratava de birra despropositada. Para Glauber, a profissionalização do cinema pelo canal universitário favorecia apenas o advento de indivíduos que «intencionam apenas a profissão» e, conseqüentemente, o «possível dinheiro» e o «sucesso»¹⁶⁷³. No coração da universidade, não pulsava a inventividade, mas a confecção de «argumentos de efeitos narrativos espúrios» e completamente desinteressados pelo «sentido ideológico do filme» e pela «significação cultural do cinema». Em uma palavra, a profissionalização era medida de despolitização do cinema em prol da feitura de filmes sem víceras, como se os diretores-universitários-hollywoodianos fossem realizadores que, não obstante rigorosa alfabetização cinematográfica, escreviam invariavelmente o mesmo livro de imagens em movimento.

Antes do advento do Cinema Novo, um filme valia a pena ser visto na medida em que transpunha «inúmero obstáculos técnicos»¹⁶⁷⁴, ou, o que vem a dar no mesmo, assistia-se a um filme «apesar do primitivismo técnico»¹⁶⁷⁵. Se as autoridades ligadas ao cineclubismo tinham se perguntado se era possível fazer cinema sem conhecimento agudo de todas as dimensões do cinema, incluindo aí a técnica, os realizadores do cinema novo tinham lançado a questão de saber se era possível fazer cinema apesar da técnica? Daí a universitarização dos cineclubes ter sido chamada para calar a hipótese de bom cinema não ser equivalente à cinema bem feito. No mais das vezes, sucedia o contrário:

A técnica tem feito progresso muito grande entre nós. Porém, não é a técnica que conta. Pelo contrario, ela pode tornar-se perigosa nas mãos de gente irresponsável e servir de etiqueta para o lançamento dos piores filmes, tachados de comerciais. Desconfiemos, portanto, da técnica.¹⁶⁷⁶

Apologia ao cinema analfabeto? Certamente. Desde que não se esqueça de o mergulho na experimentação só ocorrer «sem esforço» na imaginação de alguns fãs de cinema desligados do contato direto com a labuta cinematográfica¹⁶⁷⁷, que desconheciam, pois, o

¹⁶⁷² Idem, p.132.

¹⁶⁷³ Idem, p.34.

¹⁶⁷⁴ Idem, p.44.

¹⁶⁷⁵ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 30 de junho de 1950, p.49.

¹⁶⁷⁶ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.70.

¹⁶⁷⁷ MORAES, Vinicius: **cinema**. Lisboa: O Independente, 2004, p.44.

trabalho «espartano» de base do processo de analfabetização do cinema, feito de «organização e trabalho»¹⁶⁷⁸. Dava trabalho ser analfabeto.

É claro que a universitarização dos cineclubes não foi explicada em termos de rarefação do acesso à produção, mas sob a alegação de a indústria de cinema nacional não ter chance de decolar sem a profissionalização dos seus agentes. Ou, dito de outro modo, a dependência em relação aos técnicos de cinema estrangeiros continuaria vigente sem o respaldo das universidades. E de nada adiantaria aventar o aprendizado feito no manuseio do cinema, pois a produção nos grandes estúdios no Brasil estava barrada aos brasileiros, bastando lembrar que a Vera Cruz não deixara «nenhum legado» técnico ao cinema nacional¹⁶⁷⁹, pois sempre tinha importado técnicos gringos. Ortiz nunca precisou dizer entre dentes o que pensava, pois asseverava em alto e bom som que o filme *Guarani*, ao contar com um galã português, um diretor e uma equipe técnica de italianos, era película «luso-italo-brasileiro»¹⁶⁸⁰, «hibridismo» que só seria contornável se o «filme brasileiro» fosse «concebido», «escrito» e «realizado» por artistas de cinema que tivessem próximos aos «temas», ao «folclore» e as «tradições». Quer dizer, como imaginar um cinema nacional sem «raízes brasileiras» e sem «seiva nacional»? Por isso, apesar de todos os méritos que Ortiz reconhecia na obra de Cavalcanti, o grande passo em falso do diretor brasileiro, antes de ser afastado da Vera Cruz, teria sido o de:

Pretender fazer cinema nacional com equipes integralmente estrangeiras, com técnicos que, salvo raras e honrosas exceções, até hoje não falam e não querem aprender a falar o português. [...]. Cavalcanti poderia ter dado muita oportunidade aos jovens de nossos clubes de cinema, cujo entusiasmo ele conheceu tão bem e cuja inteligência está à flor dos olhos.¹⁶⁸¹

Em suma, o aparelho universitário e a profissionalização ali suposta seriam como que revanche contra o imperialismo do cinema estadunidense, cuja particularidade era ser obra pela construção de centros aptos a confecção de armas fílmicas ianques, como se o cinema brasileiro – universitarizado e profissionalizado – pudesse fazer com que Hollywood experimentasse o próprio veneno, certamente o único meio de luta «contra a invasão de

¹⁶⁷⁸ ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.220.

¹⁶⁷⁹ Idem, p.15.

¹⁶⁸⁰ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 07 de junho de 1950, p.48.

¹⁶⁸¹ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 09 de fevereiro de 1951, p.51.

películas americanas»¹⁶⁸². No entanto, e apesar da universitarização dos cineclubes, o sonho da Brazilywood nunca se materializou, apenas serviu de condição de possibilidade para que os «*gangsters*» se sentirem «em casa»¹⁶⁸³, já que a «atitude de substituição por similar nacional» não tinha como não levar senão à «imitação»¹⁶⁸⁴:

A invasão cultural não é portanto apenas um movimento de fora para dentro, a invasão pelos produtos estrangeiros. Não é apenas Gringo nos invadindo; é nós também produzindo Gringo. Não é apenas um processo de que somos vítimas. Mas é também um movimento interno à nossa sociedade. É também um processo de que somos agentes. Se o produto estrangeiro nos invade diretamente, também nos invade por nosso intermédio e cumplicidade. Nós também somos os invasores de nossa sociedade; nós, colonizados, somos também os nosso colonizadores.

Nesse sentido, a universidade de cinema não foi pensada para religar o espectador ao cinema experimental, mas para afastar o espectador desprovido dos jargões técnicos ofertados pelas universidades da vontade de produzir narrativas fílmicas e para convencer a todos que a luta por outro cinema era, então, assunto de profissional, já que a tecnização do cinema tinha como contrapartida a fusão entre aptidões e competências e, nessa medida, a absolutização da tese de a aquisição da gramática do cinema ser o critério exclusivo de pertencimento ao campo da produção. Talvez por efeito Cinema Novo, a década de 1960 e 1970 viu-se infestada de pessoas que «se diziam diretoras»¹⁶⁸⁵, o que só era ocorria pelo fato de o trabalho com o cinema se ressentir de uma enorme «improvisação» e de formas não aprofundadas de «técnicas cinematográfica». Ora, a partir do advento da universidade, os improvisos do aspirante à diretor de cinema tinha seus dias contados, já que o diploma determinará de antemão quem detém as capacidades técnicas para o mergulho na produção de filmes. Note-se, pois, que os que foram religados à câmera pelo regime do cinema-empresário-universitário foram espectadores que podiam e deviam aprender a não deixar roncar a ideia de novos modos de fazer cinema, porque o acúmulo fílmico se convertia no princípio de luta contra o cinema internacional. Quer dizer, embora os protocolos de ensino de cinema cineclubista separassem o espectador da produção e os universitários religassem-no à câmera, ambos acabavam por tornar inaudível que qualquer um pode fazer cinema.

¹⁶⁸² Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 21 de fevereiro de 1951, p.53

¹⁶⁸³ Centro Cultural São Paulo. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, caderno 8, 30 de julho de 1953, p.70

¹⁶⁸⁴ Idem.

¹⁶⁸⁵ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios de Miroel Silveira, 5 de setembro de 79, p.3.

Apenas do ponto de vista de análises institucionais é que se poderia dizer que o cinema escolar, o Cinema Ambulante, os cineclubes não cumpriram a contento seus propósitos, pois que as instituições em causa não tenham vingado, não implica em absoluto que os dispositivos de endereçamento ao cinema ali forjados não tenham se tornado dominantes na contemporaneidade. Se os procedimentos de constituição do ser do espectador e da experiência cinematográfica tiveram berçário em campos empíricos específicos, sem demora foram se espalhando pelas mais diversas esferas sociais. Vide o Cinema Ambulante. Inicialmente projeto de Estado, cujo palco eram espaços públicos, rapidamente saltou para além do domínio empírico de onde tinha nascido, e, em algumas décadas, transformou-se não apenas em iniciativa de empresas privadas, como também passou a ser exibido preponderantemente na esfera privada. Inversamente, os cineclubes, a despeito de terem sido germinados pelas mãos de pequenos grupos de amigos em ambientes pouco institucionalizados, assumirão a forma universitária, um apoio institucional infinitamente maior que poderiam supor o Cine-Clube de Santos ao apresentar aos «Conselhos Estaduais de Educação» em 1963 a reivindicação da retomada da luta pela inclusão do cinema como disciplina escolar¹⁶⁸⁶. Domesticação do Cinema Ambulante e universitarização dos cineclubes, dois movimentos históricos de colonização do cinema que nos ensinam como as funções políticas que o cinema transporta no seu interior não podem ser explicadas pelo suporte institucional que lhes serve de apoio em um determinado momento histórico. Em suma, se as técnicas de regulação da conduta apresentadas no presente percurso investigativo eram são sempre técnicas de algo, isso não significa que sua transitividade estivesse indelevelmente presa a uma modalidade específica de espectador. É o congelamento dessa transitividade das técnicas sociais de regulação da conduta do espectador que nos induz a embarcar na ideia ser a natureza dele e suas propriedades intrínsecas a pedir esta ou aquela técnica interventiva.

Por essas e outras razões, podemos dizer que o empenho do presente trabalho teve a ver com trazer à baila a hipótese de o falar sobre o que se passou historicamente com o cinema ser o falar sobre a vida que nos habita, e não apenas sobre setores específicos do tecido social. Quer dizer, a problematização dos modos de vida atuais só se planta se tivermos em mente que a narrativa histórica da constituição do cinema é também a da montagem das nossas experiências amorosas, cívicas, escolares, mas também das nossas experiências com o ócio, o trabalho e a produção de bens materiais e simbólicos, como se a possibilidade de

¹⁶⁸⁶ Cinemateca Brasileira. Boletim cineclubes de Santos, 1963.

pensar sobre a imagem construída ao longo de décadas a respeito do que é ser espectador fosse ocasião para pensar com mais afinco sobre os modos de vida ofertados no presente. Mesmo que aceitemos que toda perspectiva que temos sobre nós e sobre nosso entorno seja aberta, nem toda a perspectiva está em aberto. Portanto, se não radicalizarmos a problematização dos dispositivos de poder/saber que informam a relação dos espectadores com o cinema na atualidade, seremos incapazes de estranhar, por exemplo, a enorme desproporção entre consumidores e produtores de cinema, estranhamento que se faz ainda mais urgente se nos recordarmos de os meios de produção de cinema serem hoje mais acessíveis do que jamais foram um dia. Acontece que isso não se faz sem que sejamos imensamente intolerantes frente estabilizações inequívocas do pensamento, pois nenhum nexo analítico existe entre apresentação de que dispomos ao pensar sobre cinema e a capacidade de formulação de questões a respeito dele, sendo absolutamente incontornável certa pressão para a emergência de ângulos cegos que se manteriam de outro modo oclusos. Trabalho árduo e sem trégua. Sobretudo porque não faltam razões para o mediador ocupar o lugar de mestre, para a cultura substituir a polícia na regulação da conduta dos sujeitos, para a leitura preceder a escrita, para a naturalização da desigual distribuição de capital simbólico, e assim por diante. E é justamente aí – onde a ausência de contra-razões impera – que o pensamento contra-intuitivo deve pedir passagem.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Waldyr. **O submundo do jogo de azar**: aspectos jurídicos, sociais e psicológicos. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1968.
- ALCOFORADO, Maia. **A Corografia e o Desporto**. Lisboa: Edição do Atlético Sport Clube, 1946.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.
- ANDRADE, Almir de. **Da interpretação na psicologia**. Rio de Janeiro: Editora Livraria José Olympio, 1936.
- ANSELMO, Arthur. **Camões e a censura literária inquisitorial**. Braga: Barbosa e Xavier, 1983.
- ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinema de São Paulo**. São Paulo: Editora Retrospectiva, 1981.
- AZEVEDO, Fernando de. **Novos Caminhos e Novos Fins**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.
- BACHET, Maurice, MICHARD; WALLON, Henri. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do clube português de cinematografia, 1954.
- BONITO, Mário. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954.
- BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp, 2007.
- BRAGA, Teófilo Braga. **Obras Inéditas de José Agostinho de Macedo, Censuras a diversas obras** (1824-1829). Lisboa, Academia Real das Ciências, 1901.
- COSTA, Alves. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954.
- CARDOSO, Adalberto. **A construção da sociedade do trabalho no Brasil**: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- DIDONET, Humberto. **Antologia social**: uma colaboração para a reforma cristã das estruturas. Rio Grande do Sul: Sesi, 1962
- _____. **Você sabe apreciar cinema?**. Rio Grande do Sul: Sesi, 1957.
- _____. **Promoção de bons filmes**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959.
- _____. **Associativismo**. São Paulo: Sesi, 1963.
- _____. **Direitos e deveres do homem**. Rio grande do Sul: Sesi, 1965.
- ESPINHEIRA, Ariosto. **Arte popular e educação**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Taika, 1974.
- FERRÃO, António. **A censura literária durante o governo pombalino**: subsídios para a história do pensamento em Portugal. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- FERRO, António. **Teatro e Cinema**. Lisboa: edições SNI, 1946.
- _____. **As grandes trágicas do silêncio**. Lisboa: Monteiro e Companhia, 1917.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **O dever dos intelectuais**. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1936.
- FILHO, Manuel Bergström Lourenço. **A pedagogia de Rui Barbosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956.
- _____. **Introdução ao estudo da escola nova**: Bases, sistemas e diretrizes da Pedagogia contemporânea. São Paulo: edições melhoramentos, 1929.
- FIUZA, Felipe Alexandre. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Assis: UNESP, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.
- _____. **Ditos & Escritos IV**: Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins fonte, 2006.
- _____. **Ditos & Escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **Ditos & Escritos VI**: repensar a política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. **Ditos & Escritos VII**: arte, epistemologia e historia da medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

- _____. **Ditos & Escritos VIII**: segurança, penalidade e prisão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FOULQUIÉ, PAUL. **As escolas Novas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.
- GASPAR, José Maria. **O cinema e a escola**. Coimbra: Coimbra Editora, 1948.
- GOMES, Joaquim Cardoso. **Os militares e a censura**: a censura à imprensa na ditadura militar e estado novo. Lisboa: Livros horizonte, 2006.
- GRANJA, Paulo Jorge. **As origens do movimento dos Cine-Clubes em Portugal (1924- 1955)**. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Mestrado, 2006.
- GIL, José. **Salazar e a retórica da invisibilidade**. Lisboa: Relógio d'Água editores, 1995.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Princípios da filosofia do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992, p.67.
- JUNIOR, Onofre de Arruda Pentead. **Compendio de Psicologia**: problemas de psicologia educacional. São Paulo: edição do autor, 1949.
- LUZ, Dinis da. **Coisas da censura e um artigo para inquietar toda a gente**. Angra do Heroísmo: União Gráfica Agrense, 1979.
- LOSA, Ilse. O papel do cinema na vida da criança. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954.
- MACEDO, Felipe. **Movimento cineclubista brasileiro**. São Paulo: Cineclube da FATEC, 1982.
- _____. **Cineclube e autoformação do público**. São Paulo: Cine-Clube da Fatec, 1982, p.44.
- MORAES, Vinicius. **Cinema**. Lisboa: O Independente, 2004.
- NASCIMENTO, Luis Carlos Miranda do. **Educar Para a Liberdade**: o Projeto Anarquista do Centro de Cultura Social (1933-1955). São Paulo: Tese de doutorado, USP, 2007.
- NOBRE, Roberto. **Horizontes de Cinema**: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939.
- ORWEL, George. **Livros e Cigarros**. Lisboa: Editora Antígona, 2010.
- Ó, Jorge Ramos do. **Os anos de Ferro**: o dispositivo cultural durante a «política do espírito». Lisboa: Editora Estampa, 1999.
- PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: **Projecção**. Porto: Edição do Clube Português de Cinematografia, 1954.
- PINHO, Sebastião Tavares de. **Critérios e Métodos de censura na edição dos piscos d'os Lusíadas de Camões e no poema de Senectyte de Lopo Serrão, de 1579**. Ponta Delgada: Universidade dos açores, 1984.
- PRINCIPE, César. **Os segredos da censura**. Lisboa: Caminho, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Ramada: Edições Pedago, 2010.
- _____. **Os intervalos do cinema**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- REAL, Luis. Defesa do cinema e defesa dos menores. In: **Projecção**. Porto: edição do Clube Português de Cinematografia, 1954.
- REZENDE, Sidney Nolasco de. **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha**: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema**: o cinema educativo de canuto mendes (1922-1931). São Paulo: Annablume, 2003.
- SCHMIDT, Maria Junqueira. **Educar pela recreação**. Rio de Janeiro: Editora Agira, 1958.
- SERRANO, Jonathas; FILHO, Venâncio. **Cinema e Educação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1931.
- SILVA, André Chaves de Melo. **Ensino de História, cinema, imprensa e poder na Era Vargas (1930-1945)**. São Paulo: Faculdade de Educação, Mestrado, 2005.
- SILVEIRA, Walter da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966.
- TORGAL, Luis. **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: temas e debates, 2001.
- VIEIRA, Padre António. **Citações e pensamentos de Padre António Vieira**. Alfragide: casa das letras, 2010.